DELLA

PITTURA ITALIANA

NELLA SUA ORIGINE

E

PROGRESSO TECNICO ED ESTETICO

PER

DOMENICO FACCIOLATI-SERGI

DA MESSINA

FIRENZE

TIPOGRAFIA DI LUIGI NICCOLAI

1859.

DELLA

PITTURA ITALIANA

NELLA SUA ORIGINE

E

PROGRESSO TECNICO ED ESTETICO

PER

DOMENICO FACCIOLATI-SERGI

DA MESSINA

VOLUME II.

FIRENZE

TIPOGRAFIA DI L. NICCOLAI

1859.

RISORGIMENTO DELLA PITTURA

RISORGIMENTO
DELLA PITTURA

SCUOLA SENESE

EPCCA PRIMA

Dal momento che le tenebre della barbarie furono dissipate, la luce della civiltà illuminò presso che immediatamente tutte le città della Toscana, e frattanto che in Pisa per mezzo di Giunta e di' Niccolò pisano, e in Firenze per opera di Cimabue la pittura e la statuaria emancipavansi dalla barbara forma bizantina, in Siena Guido senese operava nell'arte la medesima riforma. Ma ciò che primieramente importa rilevare si è che divenendo la religione, sin dai primi albori del novello incivilimento, il più fermo sostegno delle arti, e la sorgente delle più nobili inspirazioni dei nostri pittori, la scuola sencse mostrò sin d'allora i primi slanci di quel trascendentalismo, ond'ebbe tanto a segnalarsi nella prima epoca dei suoi progressi. Ma quando noi esaminiamo la storia delle nostre repubbliche nel medio evo, la cui forza

civile assai contribuì al rinvigorimento sì delle lettere come delle arti, veggiamo che tutto allora era dominato dall'elemento vitale della religione, la quale non solo era la causa promotrice di tutte le opere cittadine, ma l'anima e il nerbo di quel secolo pieno di vita e d'energia.

Templi sontuosi, innalzati dalla pietà dei fedeli, mostrano il fervore di quegli uomini accalorati da patria carità e da fede cristiana, immagini di santi e di vergini dipinte rivelano il profondo sentimento e la pia devozione di quegli artefici, nei quali, attesa la sublime spiritualità delle loro sacre effigie, dobbiamo riconoscere uno spirito eminentemente poetico, un'anima profondamente cristiana. Negli stessi combattimenti di quei secoli fieri e turbolenti, o a meglio dire, in quelle funestissime fazioni di Guelfi e Ghibellini, il segno della redenzione era portato in mezzo a quelle mischie accanite, fra il sangue e le stragi cittadine, e sia che parteggiassero pel sacerdozio o per l'impero, tutti in quelle fraterne uccisioni invocavano la benedizione di Dio; mentre altri credendo di godere il favore del cielo, facevano della croce il loro vessillo, come nella sanguinosa battaglia di Montaperti, ove lo stendardo dei Ghibellini senesi era un Gesù Cristo scolpito in legno, tolto appositamente da una delle cappelle del Duomo, e che da allora in poi divenne veneratissimo, siccome da quell'immagine gl'Imperiali capitanati da Farinata degli Uberti e Gherardo de'Lamberti, riconobbero la vittoria riportata su i Fiorentini e su i loro nemici guelfi.

Terribile e sanguinosissima riescì per i vinti quella tremenda battaglia, imperocchè oltre a mille cinquecento dei migliori popolani fiorentini fatti prigionieri, più

di duemila e cinquecento rimasero trucidati sul campo. Ed assai ancora più funesti sarebbero stati per Firenze gli effetti di quella disfatta, se Farinata nel parlamento d'Empoli non si fosse energicamente opposto al reo e ferocissimo proponimento del conte Guido Novello di distruggere intieramente la città. Ma ciò che prova come allora la religione fosse la base fondamentale d'ogni operazione cittadinesca, si è che nel tempo medesimo in cui i Ghibellini nell'entusiasmo della loro vittoria proponevano di spianare Firenze, andavano a collocare solennemente nel Duomo senese l'immagine di Nostra Donna, fatta appositamente dipingere con in braccio il suo fantolino Gesù, tenendo in mano la pianta di Siena e del suo contado, che eglino avevano alla Vergine santa offerto in voto avanti che venissero a quel fiero fraterno combattimento.

Così la religione veniva ad essere la molla, da cui tutto riceveva il più potente impulso, e principalmente le arti, le quali, nella profonda devozione popolare trovarono il mezzo più efficace per escire più prontamente dalle goffezze bizantine, e splendere quindi di quella poesia, di quella purezza, e di quella bellezza mistica, che il cristianesimo versava parimenti nelle poetiche produzioni dei letterati. Fu forse eziandio il fervore religioso, la causa che soprattutto contribuì a far rinascere in Siena così di buon'ora la pittura, e al suo più pronto risorgimento non poco altresì influirono le gare municipali e il governo repubblicano, le due precipue cagioni che vita ed energia grandissima nel popolo infondono.

Guido Senese. — Non appena che l'aurora della

civiltà cominciò a illuminare il suolo toscano, ed ecco la repubblica senese essere una delle prime a segnalarsi nell'esercizio delle arti, ed abbiamo visto che contemporaneamente a Cimabue, fiorì in Siena quel Guido a cui è dovuta una tavola con Nostra Donna nell'antica cappella Malavolti nella chiesa di San Domenico. La buona maniera italiana, con la quale quest'opera è lavorata, ci fa vedere come di già in Siena cominciasse a rinascere il gusto per la pittura, e con quanti giusti titoli la sua scuola pittorica debbe immediatamente succedere alla fiorentina, alla quale quasi contende l'anteriorità. Son tali le bellezze della tavola da noi ora citata, che può sicuramente dirsi essere il più splendido monumento che la scuola senese possa vantare, e uno dei più preziosi che l'arte italiana abbia prodotto sull'alba del suo risorgimento (1).

(1) Sin'ora, per mancanza d'indagini accurate, si era creduto che questa tavola avesse la data del 1221; ma non trovandosi in nessuno antico libro e scrittura di quel tempo memoria di un Guido pittore senese, vissuto nei primi anni del secolo decimoterzo, e che il primo ricordo che si abbia di quell'artefice sia nei libri del Magistrato della Biccherna sotto il 1278 per avere dipinto un gonfalone; e considerando ancora che la Nostra Donna di Guido sia lavorata con un magistero non mostrato mai da nessun pittore dei primi anni del 1200, oggi non può più ritenersi che l'autore della tavola nella cappella Malavolti in San Domenico sia anteriore a Cimabue. La critica, e la poleografia ànno fatto scoprire che quella pittura sia di una data più recente almeno di sessant' anni, e dietro esatte osservazioni è stato rilevato, che nell'avere racconciata la iscrizione che leggesi a piè del quadro, il pittore tolse via dal millesimo la L e una X, formandone un altro che dice MCCXXI, invece del MCCLXXXI, che ne è il vero ed antico millesimo. Lo spazio che vedesi tuttora tra il MCC e le due XX, e tra queste e la I finale, è sì

In essa si vede chiaramante che di già l'artefice comincia ad allontanarsi dalla goffa e rozza maniera greca, migliorandola nelle teste, nel panneggio, nei contorni, e in molte altre parti, sicchè da questo artefice, non solo debbe avere principio la serie dei pittori che ànno illustrata la scuola di Siena, ma parmi che la giustizia esiga dovere ancora da lui, come da Giunta Pisano, incominciare l'epoca nella quale gli artisti trassero la pittura dal fare secco e minuto dei Greci ad una maniera più morbida, più graziosa e più grande.

Quando noi osserviamo questo dipinto, ci tornano subito alla mente le opere di Cimabue, e dal confronto delle medesime siamo indotti a ritenere che non al maestro fiorentino, ma a Guido, e più di lui, a Giunta Pisano, debbasi dare il vanto del risorgimento dell'arte. I modi tenuti dall'artista senese nella rammentata tavola son tali, che non bastano parole a lodarlo, considerando la miseria di quei tempi e la rozzezza dei suoi maestri su i quali col proprio ingegno seppe di gran lunga sollevarsi. Nella tavola di cui parlo è rappresentata Nostra Signora assisa sopra una ricca sedia, sostenendo con la

grande da non lasciare punto dubbio, avere colui che racconciò la detta tavola, cancellate le due lettere sopra indicate. È stato d'altronde osservato che le lettere con le quali è formata quella iscrizione siano della più elegante forma gotica, e poichè questo genere di lettere cominciò a introdursi in Italia nella seconda metà del secolo decimoterzo, tutto ciò porta alla conclusione che il pittore, il quale lavorò l'immagine di Nostra Signora in San Domenico di Siena, non sia così antico come si è voluto, e che al più presto egli sia fiorito nel tempo medesimo in cui Firenze vantava Cimabue, l'artefice che pel primo richiamò la pittura dalla rozzezza bizantina ad un fare più nobile e più italiano.

mano sinistra sul ginocchio il suo puttino Gesù. Le proporzioni colossali della sua figura, alta dieci palmi, fanno prova dell'ardire dell'artefice nel tentare dimensioni si grandi, in un'epoca nella quale appena e malamente si sapeva disegnare. Il colorito, benchè tenda sempre al livido come nelle opere dei Greci, pure à una certa vivacità e dolcezza; e sebbene il tempo ne abbia oscurate le mezze tinte, da quel che ne avanza si vede essersi anco in questa parte l'artefice dipartito dalla rozza e cattiva maniera antica. E questo avanzamento si osserva con grande sorpresa in tutta la figura della Vergine, la quale per quei tempi può dirsi ben proporzionata, con occhi ben formati e vivaci che non seppero fare i maestri greci, con mani piuttosto regolari, se non che le dita sono un po troppo secche, ed il collo parmi alquanto grosso. Ma quello che è da ammirarsi in questa sacra immagine è il braccio destro in cui Guido mostrò tal perizia di piegare, di contornare e di ombreggiare, che in tutto quel tempo non si fece mai cosa che stacchi meglio di questo braccio. La positura della Vergine sembrami naturale, come la mossa della sua testa, dalla quale spira una certa devozione, ed à dei tratti assai gentili. Quella del bambino è abbastanza dolce ed animata, ed è in un atteggiamento onde sembra riguardare amorosamente la madre, il disegno è men crudo che nei Greci, ed il panneggio assai meglio condotto. Il bambino à una veste verde-gialla, stretta ai fianchi da una piccola fascia color di rosa che si annoda nel mezzo del petto; à le gambe nude dal ginocchio in giù, posta l'una sull'altra, e i piedi posano bene, come sono molto naturali le pieghe che fa la pelle sotto delle ginocchia. Quan-

tunque la tinta delle carni sia alquanto bruna, è più vera che nelle opere antiche, e tutto l'insieme di quella figura è veramente piacevole. La Vergine à il capo coperto da una specie di cuffia, con due veli bianchi che le cadono sopra le spalle, da dove scende ampiamente sino a terra il manto azzurro celeste ricco d'oro, nel quale è una stella che corrisponde al braccio destro. Sotto il manto indossa due abiti rossi, ancor bordati in oro, ma il primo, serrato alla vita da un cinto anco rosso, è di un colorito più vivace di quello che appare nell'altro, il quale sembra che faccia da camicia.

Il Padre Della Valle, parlando di questa pittura, à spinto tanto oltre il suo zelo, che non à temuto asserire essere nella medesima delle parti, alla perfezione delle quali non giunse l'istesso Giotto un secolo dopo. Niuno certamente potrà negare ritrovarsi in questo dipinto dei pregi assai rari per quell'epoca, specialmente nella grandiosità e nobiltà del concetto, nella grazia e morbidezza con cui è dipinta, onde parve al D'Agincourt che fosse più graziosa e più dignitosa di quella fatta da Cimabue per Santa Maria Novella, per la quale fu tanto acclamato; ma il dire che in qualche cosa avanza le stesse opere di Giotto, ognuno s'accorge essere una delle solite esagerazioni di quello scrittore, che pone Guido al disopra di Cimabue, il quale, secondo lui, conserva la maniera greca sino all'estremo. Egli così senza accorgersi à portato la cosa tanto in là, che quasi quasi l'artista senese non solo à preceduto il maestro fiorentino nel richiamare l'arte ad un fare migliore, ma sin'anco à superato il grande artefice che ecclissò la fama di Cimabue. Tuttavia niuno certamente converrà in ciò col

Padre Della Valle, e l'opinione generale che imparzialmente valuta il merito degli artisti, accordando al senese il vanto d'essersi inoltrato nell'arte prima dei suoi contemporanei, non nega al fiorentino quello d'avere mostrato nei suoi moltiplici dipinti un miglioramento abbastanza notabile per quell'epoca, sia nelle verità delle carni, nella vivacità del colorito, nell'espressione religiosa, e nella naturalezza con che sembrano atteggiate le sue figure, però bisogna confessare che nella Madonna di Guido vi è tanto da non invidiare per nulla i bei lavori di Cimabue.

Benchè alcuni pensino affermativamente, pure non è ancora certo se Guido sia l'autore della Madonna del voto, fatta dopo la famosa battaglia di Montaperto nel 1261, e della Vergine di San Bernardino dipinta nel 1262. Si è fatta pure questione se quel Guido che era pittore in Siena nel 1292 fosse quello stesso che dipinse la Madonna della cappella Malavolti. Niun documento o cenno storico abbiamo per ammettere o negare che quelle pitture sieno del pennello di questo Guido di cui si è parlato sin' ora. Solo possiamo dire che egli era figliolo di un tal Graziano, e che vivesse, sembra, nel 1302, dopo il quale anno non si à più notizia di lui. Nè più di questo si è potuto conoscere, che ignoto rimane tuttora l'anno della sua nascita, e quello della sua morte. Molte indagini si sono fatte parimenti per ritrovare chi fosse il suo maestro, ma queste ricerche non ànno avuto un successo felice. E poichè non è certo se in Siena fossero pittori greci, come in Pisa, io non sarei lontano dal credere che il maestro di Guido fosse quell' Oderico, canonico senese, del quale nella libreria dell' Accademia di

Siena si conserva un Codice con piccole storie e fregi con animali in miniatura. Esse portano la data del 1213, e benchè sieno molto secche e meschine, e interamente simili alla opere greche, nondimeno sono da tenersi in grandissima considerazione per essere un lavoro di un artista italiano.

Il certo poi si è, che in Siena non mancarono dei pittori anco prima di Guido, e ai quali son dovute le più antiche tavole della città. Tali sono il san Pietro apostolo seduto in cattedra ornata a varii colori e fogliami con alcune storiette all'intorno nella chiesa del Santo, il san Giovanni Battista sedente in trono in atto di benedire, nella chiesa delle monache di Santa Petronilla, la Vergine col bambino in braccio, nella chiesa di Betlem, quell'altra di Tressa, di San Francesco, e molte altre che, come si crede, rimontano ad un'epoca anteriore al secolo decimoterzo. Essendo queste immagini dipinte sopra tavola coperta da uno strato di gesso, da un altro d'oro, e quindi dai colori, come poi usarono gli italiani, si è preteso che fossero lavori di artefici nazionali, tanto più che in alcune di esse si vede scritto il nome del Santo in caratteri latini. Nè questa, nè la prima, sarebbe una buona ragione, imperocchè in parecchie immagini, indubitatamente dovute a maestri greci, si vede lo stesso metodo di dipingere e le iscrizioni latine, come praticarono gli artisti italiani anco posteriori a Guido; il quale a gloria della scuola senese, e a merito e vanto di sè, è fra i senesi il primo dopo Giunta pisano, e contemporaneamente a Cimabue, che siasi allontanato dai rozzi modi greci, indicando agli altri la via da tenersi per

giungere a quella perfezione, alla quale l'arte è stata condotta dopo tre secoli.

— E pare che i di lui esempi molto giovassero ai suoi scolari, i quali anche loro si studiarono scostarsi dalle forme greche, e sebbene mostrino sempre aderire in gran parte alla goffa maniera che allora dominava in tutta Italia, nondimeno le loro immagini non ànno gli occhi spaurati, e le ignobili fattezze di quelle dei maestri greci. E questo fa credere come di buon' ora gli artefici senesi s'avvedessero della rozzezza di coloro che in quel tempo tenevano il campo della pittura, la quale per rappresentare con verosimiglianza la natura, era mestieri che più si avvicinasse alla medesima, dipartendosi da quel fare barbaro e irregolare dei greci. Certo, che un tale avanzamento non poteva ottenersi che gradatamente, e perciò nelle opere dei discepoli di Guido ancora rimane qualche cosa, che in parte ritiene del gusto greco.

—Primo fra gli scolari di Guido è nominato Diotisalvi di Guido Petroni, che dipinse i libri del Camerlengo, e dei quali si conservano varie coperte da lui dipinte nella collezione dell'Accademia delle Belle Arti di Siena. A questo artefice il Padre Della Valle attribuisce la tavola della Vergine che vedesi nella chiesa dei Servi a mano destra entrando, e che in molte cose, specialmente nel colorito, nelle vesti e negli accessorii, rammenta benissimo il fare del maestro. Di maestro Gilio conservasi una sacra immagine nell'Accademia suddetta, di Ventura, di Gualtieri, di Pietro Buonamico e del Parabuoi non si conosce nulla; ma di Salvanello si addita in Siena nell'atrio di San Cristoforo un san Giorgio a cavallo che trafigge il drago. Il volto del Santo è abbastanza animato,

il moto ed il brio del cavallo espresso assai bene, il drago è male disegnato, e nell'insieme questo dipinto, secco e alquanto meschino, non può paragonarsi alla citata tavola di Diotisalvi, la quale, come si è detto, erroneamente era stata attribuita a Coppo Fiorentino. In essa v'è un avanzamento notabile, e non solo il volto di Nostra Donna sembra più amoroso e più nobile, ma le mani sono meglio tagliate e più ben fatte, i piedi posano bene e sono ben calzati; tuttavia resta di molto inferiore alle pitture di Cimabue.

Tanto Salvanello che Diotisalvi fiorirono nel 1260, e nel 1293 è nominato Petruccio di Diotisalvi pittore, che dipinse una tavola coll'arme di messere Rinaldo da Spoleto. Un anno dopo un tal Minuccio di Filippuccio colorì l'arme del Comune e di messer Corrado podestà, e nel 1296 fece l'immagine di san Cristoforo nella Corte dei signore Nove. Verso questo medesimo tempo fu in Siena un altro pittore chiamato Masserello, o come è detto dal Romagnoli Morsello di Cilio, del quale le ultime memorie sono del 1315. Di questo artefice altro non si conosce che quel Gesù Cristo crocifisso, con Dio Padre in alto, la Vergine e san Giovanni presso le mani; opera d'antica maniera, ma ben disegnata, e bastantemente espressiva; trovasi nell'Accademia delle Belle Arti di Siena. Nei primi anni del novello secolo fu un tal Luca di Tommaso, del quale il Padre Della Valle trovò un bel quadro in San Quirico nel Convento dei Cappuccini. Ma egli fa rimontare agli ultimi anni del secolo decimoterzo un tavola d'ignoto autore che trovasi nella chiesa della Badia dell'Isola. Rappresenta Nostra Donna a sedere sopra una ricca sedia ornata di fogliami e di altri

lavori. Essa à il bambino su le ginocchia, il quale è in atto di benedire all'uso latino, come nella tavola di Diotisalvi; e sembra essere un'opera di uno dei migliori allievi di Guido, essendo anco più bella della Vergine di San Bernardino, oggi nell'Accademia, e che, come si è detto, credesi essere del pennello di quel maestro.

Maestro Mino — Il Padre Della Valle sospetta che fosse di Maestro Mino, e veramente, guardandone il colorito, s'inclinerebbe a crederla di lui, che era pure sì valente artefice. Egli però non è da confondersi con fra Mino da Turrita, celebre mosaicista, che operò di mosaico nel 1225 in San Giovanni di Firenze, e quindi in Roma; egli è quel pittore, a cui, come si legge in un manoscritto della biblioteca di Siena, si pagò per resto lire diciannove, il dì 12 Agosto del 1289, per avere dipinto la Vergine Maria ed altri santi nel palazzo del Comune nella sala del Consiglio. Il quadro è di trenta figurine al naturale in diversi atteggiamenti, e delle quali alcune sono genuflesse, ed altre sostengono le aste del grande e ricco baldacchino di panno tessuto d'oro, sotto il quale siede la Vergine coronata, tenendo ritto su le ginocchia il bambino Gesù. Ai lati di Nostra Donna sono genuflessi due angioli per parte in atto di presentarle due canestri di fiori, e quindi sono anco genuflessi i quattro protettori della città, sant'Ansano, san Savino, san Crescenzio e san Vittore. Fra gli apostoli che sorreggono il baldacchino, sono quattro angioli e varii santi e sante, tutti disposti con bella invenzione. Al di sopra del trono di Nostra Signora nell'ornamento che cinge questo grande affresco, è un tondo, ove sotto le forme di una vecchia velata, e di una giovane incoronata

è espressa l' antica e la nuova legge, che tengono una cartella in cui sono scritti il decalogo e i setti sacramenti. Vicino a questa, anco in due tondi a chiaroscuro, è dipinto il diritto e il rovescio della moneta senese, e sotto il gradino del trono è scritta a lettere dorate una tanto poetica leggenda. Quindi sono all'intorno varii altri tondi nei quali si vede il busto di un santo che tiene una cartella o un libro, ove leggonsi delle lodi in onore della Vergine. Tutto è ben condotto in questo dipinto, e il concetto dell'opera, e lo stile delle figure, e i panneggiamenti che formano molte e belle pieghe, e la varietà delle vesti, e l'anima e l'espressione delle fisonomie, e la prospettiva come il colorito, e molti altri pregi che sorprendono immensamente, attesi i pochi progressi che l'arte aveva fatti in quell' epoca. Il volto di Nostra Signora è pieno d' amore e di nobiltà, e le mani sono meglio fatte di quelle della Madonna di Guido. Il Lanzi seguito dal Gaye dice che questa pittura venne posteriormente restaurata da Simone da Siena, a cui egli attribuisce quei bei tratti nei volti e nei panni; ma il De Angelis nelle sue annotazioni all'opera di quello storico fa credere che Simone ne sia piuttosto l'autore. Egli vuole che il quadro di Mino fosse un altro, forse perito, e che probabilmente si trovasse nell'antico Bolgano, ove in quel tempo si teneva il Consiglio. Ed io non sarei lontano dall' adottare l' opinione dell' annotatore, molto più che sin dal 1295 il palazzo del Comune per i nuovi accrescimenti e miglioramenti cangiò affatto di forma, e in quel cangiamento la pittura fatta da Mino dovette andare perduta; di maniera che il grandioso e stupendo affresco, tal quale oggi vedesi nella sala del Consiglio del

pubblico palazzo di Siena, appartiene interamente a Simone Memmi, il quale l'eseguì nel 1315, come si legge dalla iscrizione calcata nell'intonaco:

MILLE TRECENTO QUINDICI VOLTE ERA.....
ET DELIA AVIA OGNI BEL FIORE SPINTO......
ET IUNO GIA' GRIDAVA I ME RIVOLLO......
S.... A. MAN. DI SYMONE

che può leggersi: *se la man di Simone..........* il quale sebbene in qualche cosa rammenti sempre l'antica scuola bizantino-toscana, nell'insieme poi è così caratteristico e grandioso, specialmente nella figura di san Gregorio papa e in quella di san Girolamo, così vasto nel concetto, così beninteso nel panneggiare, e in molte altre parti, che non solo tien dietro di molto i suoi coetanei, ma si avanza tanto che sembra essere un pittore fiorito nel secolo dopo. D'altronde, osservando l'opera, si ravvisa facilissimamente la mano di Simone, il quale nella sua maniera à dei segni così particolari da non potersi confondere con altri maestri, molto meno poi con gli artefici del secolo decimoterzo, che non avevano ancora tanta maestria e tal possesso da eseguire un affresco così grande e così bello. E in soccorso dell'opinione che abbiamo abbracciata viene ancora un'altra ragione, ed è quella che Lippo Memmi, cognato, amico, imitatore ed anco aiuto in molte opere di Simone, chiamato nel 1317 a dipingere nella sala del palazzo del Comune di San Gimignano una Nostra Signora con varii santi, in verun altro migliore modo credè disimpegnarsi, che col riprodurre con qualche variante la bella e grandiosa opera di Simone.

— Così la scuola senese andava sempre crescendo, e

ciò che principalmente è da notarsi a sua gloria si è, che, malgrado la vicinanza di Firenze, dalla quale diffondevasi in tutta Italia e fuori la fama di Giotto, essa conservò sempre la propria individualità distintiva, da non confondersi con verun'altra; sicchè può sicuramente affermarsi, che nei suoi progressi non influì punto il grande maestro fiorentino, il di cui stile tanto per le proprie opere, quanto per quelle dei suoi discepoli si propagò in tutte le altre scuole, le quali nella prima metà del secolo decimoquarto erano di già divenute giottesche. Ma la senese mantenne sempre un carattere proprio e particolare, e questo vanto è sì grande quanto quello che si dà la scuola fiorentina, se non che questa si gloria di avere per mezzo di Giotto insegnato alle altre la bella e naturale maniera di ritrarre le cose, mentre la senese si vanta d'esserle stata coetanea, d'avere poi da sè progredito, e d'essere giunta ad un alto grado senza subire l'influenza giottesca.

Duccio — Infatti nelle opere degli artefici senesi, dei quali abbiamo parlato sin'ora, noi scorgiamo una maniera tutta di loro, un'impronta veramente distintiva, e questo l'osserviamo ancora nelle pitture di Duccio, il quale fiorì negli anni medesimi, nei quali l'umile pastorello di Vespignano era divenuto il più famoso ed il più grande pittore che fosse in quell'epoca. Questi nacque nel 1276, e quello sembra che cominciasse a operare nel 1282, nel quale anno si à la prima memoria di lui, che alcuni fanno scolare di maestro Segna di Bonaventura, del quale l'Accademia delle Belle Arti di Siena possiede due figure di sant'Ansano, e di san Galgano, avanzi di una tavola che egli aveva dipinta per la Biccherna

dentro gli anni 1305 e 1306. Ma osservando queste sue pitture, e considerando che operò presso a poco dal 1305 al 1319, risulta che il Segna invece di maestro sia stato scolare di Duccio, del quale l'ultima memoria che si abbia è del 1339. Il Rosini riporta incise quattro figure di Santi, che sono nella Galleria di Siena, e che sembrano essere l'avanzo di una tavola eseguita per la chiesa della Badia della Berardenga. Nella spada di san Paolo si legge—Segna *me fecit.*—Eccettuate le vesti della Vergine che ritengono ancora della maniera bizantina, quelle dei tre santi sono più morbidamente condotte, e le teste, e le estremità fanno d'altronde credere, che non a torto il Tizio memora con molti elogi la tavola con una immagine che Segna aveva dipinto per Arezzo. Di questa oggi non si sa più nulla, e pare che la medesima sorte sia toccata all'altra tavola con la Vergine e varii santi, dipinta per la Prepositura di Casale. Ma tornando a Duccio, bisogna dire che egli fu uno dei primari artefici che allora fossero, e pare che nel 1311 fosse salito a sì alta fama, che dipingendo pel Duomo di Siena una Nostra Signora circondata da varii santi ed angeli, ebbe gli stessi onori che i Fiorentini fecero a Cimabue per la tavola di santa Maria Novella. In essa, a dire il vero, c'è sempre qualche cosa che sente del gusto bizantino, ma c'è molto ancora della maniera moderna, ed è una delle più copiose e delle più belle tavole che si facessero in quell'epoca: tanto che il Rumohr à creduto collocarla al disopra di tutte le produzioni dell'arte bizantina toscana, senza nemmeno eccettuare le stesse sacre immagini di Cimabue. E a dire il vero, vi si trovano teste, mani e piedi disegnati ragionevolmente per quell'epoca in cui il disegno era la parte

la meno conosciuta, senza dire di una certa grazia di alcune fisonòmie, nè che le membra non sono così esili come nelle opere greche. Oggi non conserva più la primitiva forma, e, divisa in due, vedesi in una stanza della canonica al Duomo, cioè alla parete laterale dell'altare di sant'Ansano, la parte del davanti che abbiamo rammentata, e in quella dell'altare del Sacramento il di dietro, ove egli in ventisette stupendissime piccole storie figurò la vita di Gesù Cristo: le figure delle piramidi e del gradino si trovano nella sagrestia.

Delle opere che Duccio lavorò per Pisa, Lucca e Pistoia, onde il Vasari dice che ne fu sommamente lodato e crebbe in maggiore fama, non si conosce la loro sorte, e l'istesso possiamo dire di quella tavola con Nostra Donna, ed una predella che egli aveva fatta nel 1302 per l'altare della cappella del Palazzo pubblico di Siena. Perduto è parimente il quadro con la Vergine Annunziata che dipinse per la chiesa di Santa Trinita a Firenze, e quello che, come si toglie da un documento esistente nell'Archivio Diplomatico fiorentino, condusse nel 1285 per la fraternita di Santa Maria, che aveva la cappella in Santa Maria Novella. Vogliono però gli ultimi annotatori del Vasari, che nel 1845 dai figli di Giovanni Metzger, in Firenze, sia stato venduto al Principe Alberto d'Inghilterra un bellissimo trittico dell'altezza di circa un braccio. Nel mezzo è rappresentato un Gesù Crocifisso, con la Madonna e san Giovanni ai lati, e in alto due angeli piangenti; nello sportello a destra, in alto, la Vergine salutata dall'angelo Gabriello, e sotto, Nostra Donna assisa col suo puttino, adorata da angeli che veggonsi dietro il trono. Nello sportello a sinistra la Vergine Madre con

Gesù Cristo seduti con angeli attorno, e in alto la stimatizzazione del serafico d'Assisi. Sebbene in questa preziosissima opera non si leggesse il nome di Duccio, nondimeno quegli annotatori, che ebbero la sorte di vederla, opinano, dalla maniera caratteristica con cui è condotta, che sia indubitatamente della mano di questo abilissimo artefice senese, il quale merita d'essere segnalato e considerato come il più grande pittore che avesse la sua scuola nell'epoca di Giotto. Sino a lui, a cominciare da Guido, niuno erasi tanto inoltrato nell'arte, ed abbiamo visto infatti che gli artisti dai quali fu preceduto, gli restarono assai al di sotto; e benchè mostri nei suoi dipinti di non avere ancora del tutto dimenticata la maniera bizantina, egli è sempre degno di grandi lodi, tanto per avere migliorata e trattata più italianamente degli altri quella maniera, quanto poi per essersi avanzato così notabilmente, colla guida soltanto dei lumi del proprio ingegno, anzi che con la scorta degli esempi e degli insegnamenti altrui. I suoi discepoli, che probabilmente sono stati quel Segna di Bonaventura del quale abbiamo parlato, Ugolino, e i due Lorenzetti, migliorarono non poco la sua maniera, principalmente nelle arie delle teste, facendole più graziose e più vaghe, e nel colorito in cui mostrarono maggiore gentilezza e vivacità, senza che però s' allontanassero tanto dal loro maestro, da non far vedere, che per nulla su i loro avanzamenti abbia influito lo stile giottesco.

Ugolino — Del primo di essi, oltre quello che abbiamo rammentato, nè in Siena, nè altrove si trova più cosa alcuna, e di Ugolino in Italia non esiste nemmeno nulla, imperocchè sembra essersi perduta tanto la tavola

che il Vasari ricorda in Santa Maria Novella di Firenze, quanto quella che aveva fatto per la cappella Bardi in Santa Croce, rappresentante la Maddalena e san Giovanni piangenti a' piè di Gesù Crocifisso. Credevasi ancora perduta l'altra tavola dell'altare maggiore di questa medesima chiesa, ma dopo che fu dal Padre Della Valle ritrovata nel dormitorio del convento, quei frati per disbrigarsene la venderono per pochi soldi ad un inglese che la recò in Inghilterra, ove oggi trovasi nella collezione delle pitture della scuola Italiana, possedute da Young Ottley. Questa notizia ci è stata data dal Dott. G. F. Waagen nel primo volume della citata sua opera, ove egli ne dà l'esatta descrizione nelle seguenti parole. — Alcuni quadri di vera origine bizantina, di considerevole antichità e di bella esecuzione artistica, tengono il primo posto: ma più interessanti di tutti sono i quadri dell'antica scuola senese. Con mio gran piacere vi trovai la maggior parte delle tavole del quadro di Ugolino da Siena, fatto, secondo il Vasari, per l'altare maggiore della chiesa di Santa Croce di Firenze. Questo artista, che morì nel 1339 in età molto avanzata, apparisce quì come uno dei più ragguardevoli anelli fra la maniera bizantina più severa di quella di Duccio, e l'altra più dolce e più piacevole del famoso Simone di Martino. Secondo il costume del secolo decimoquarto, questo altare era formato da una quantità di tavole divise, e riunite nel medesimo tempo da cornici di architettura gotica. Della principale serie, la cui tavola di mezzo rappresentava Maria col Divino Infante, e le sei altre tavole altrettanti Santi in mezza figura, trovansi ancora cinque tavole intere e solo un frammento della Madonna, la cui bellezza fa sentire

immenso rammarico per la perdita del resto. Sopra alle rammentate trovavasi una fila di egual numero, contenente ognuna due mezze figure di santi, delle quali non ne restano che tre sole. La parte superiore era formata di sette cuspidi, foggiati a guisa di gotici frontespizii, ornati ciascuno di una mezza figura di santo; e ne vidi ancora quattro. Le sette divisioni della predella, corrispondenti ai quadri principali, esistono intere; e contengono alcune storie della vita di Cristo, dalla Cena sino alla Resurrezione, i quali distinguonsi per bellezza ed espressione di concetti. L'antica maniera bizantina predomina nei santi: le teste sono bislunghe, gli occhi ben disegnati e bene aperti, i nasi curvi e lunghi in punta, le bocche di un taglio fino e acuto, i corpi tesi, la braccia secche, le dita lunghe e magre, e le pieghe dei panni eccellentemente disposte e molto risentite. Negli angeli, al contrario, come pure nelle figure della predella, le forme sono più perfette, i movimenti più liberi, e più drammatici; e però vi si scopre più stretta parentela con la maniera di Simone Martini. Nè son già trattati con le colle tenaci e scure dei Bizantini, ma invece secondo la maniera e tempra usata da Giotto: cioè col torlo d'uovo e la colla di carta pecora, conducendovi prima sopra uno strato di terra verde. Il fondo è generalmente dorato. Trovasi pure, sotto il compartimento di mezzo della predella, un regoletto con l'iscrizione in lettere maiuscole gotiche, simile a quella citata dal Della Valle: UGOLINUS DE SENIS ME PINXIT. —

Questi sono i soli, e i più estesi dettagli che noi abbiamo per formarci un'idea più esatta di questo artefice, imperocchè la tavola, che vedesi dentro il bellissimo ta-

bernacolo dell'Orgagna in Or San Michele di Firenze, è così stupenda, e lontana dal far bizantino, che non possiamo attribuirla ad Ugolino, il quale, come dice il Vasari, e come si rileva dalle stesse parole dello scrittore alemanno, fu piuttosto tenace all'antica maniera. D'altronde il biografo aretino dicendoci d'avere quegli dipinto una Nostra Donna in un pilastro di mattoni, pare che piuttosto la sacra immagine di cui si parla, e che secondo Giovanni Villani faceva sì grandi miracoli, che di tutta Toscana vi veniva la gente in peregrinaggio, e che ai tempi del Vasari era tenuta ancora in grandissima venerazione, fosse dipinta a fresco, che probabilmente perì nel terribile incendio del 1304. Se fosse stata in tavola non avrebbe avuto bisogno d'esprimersi in quel modo, e sebbene il Baldinucci, per favorire la sua idea, abbia cercato farci credere che Ugolino facesse quell'immagine per un pilastro, anzi che in un pilastro, come a suo dire per errore di stampa si legge, il Della Valle che vide quella tavola che oggi trovasi in Inghilterra, confrontandola con questa del tabernacolo di Or San Michele, nel vedere la differenza notabile della maniera dell'una e dell'altra, sospettò che quest'ultima non fosse dell'artefice senese. Veramente non ci vuol molto per conoscere se un quadro sia di stile bizantino, o giottesco, come appare nella tavola di cui parliamo, la quale non solo non à nessun segno che manifesti la maniera tenuta dai maestri greci, ma è pure lontana dai modi usati dagli artefici della seconda metà del secolo decimoterzo; sicchè, vedendo nella pratica del colorire l'istesso metodo seguito da Giotto, e dai suoi discepoli, e nell'ammirare tanta dolcezza di colorito maneggiato con possesso di pennello,

tanta bellezza di fisonomie, tanta soavità e grazia di espressione, tanta maestria di disegno, pregi tutti che invano si ricercherebbero nei dipinti dell'epoca di Ugolino, molto meno poi in lui, per quel che si è detto, la ragione vuole doversi concludere, che questa bellissima opera appartenga ad uno dei pittori che fiorirono nel cominciare della seconda metà del trecento, nel qual tempo fu compito dall'Orgagna il suo magnifico e famoso tabernacólo, pel quale fu senza dubbio appositamente dipinta la tavola in discorso. La cosa sembra chiarissima e incontrastabile, a meno che non si volesse affermare, e non saprei con quanto fondamento, che Ugolino si fosse in ultimo rimodernato in modo, da non riconoscersi nelle stesse sue opere; ciò che parmi impossibile, essendo egli morto, come l'ammettono tutti i suoi biografi, nel 1339, trent'anni avanti che l'Orgagna terminasse il suo ricco tabernacolo.

Lorenzetti — Come si è accennato, è probabile che con Ugolino studiasse pure sotto il magistero di Duccio, Ambrogio Lorenzetti, uno dei più abili e poetici pittori del tempo. Il Vasari per provarci il suo straordinario talento nell'inventare e comporre le storie, ne cita una, oggi perita, da lui leggiadramente dipinta nel chiostro dei frati Minori in Siena, e nella quale con molta arte e destrezza contraffece il rabbuffamento dell'aria, e la furia della pioggia e de'venti ne' travagli delle figure; da cui i moderni maestri ànno imparato il modo ed il principio di questa invenzione, per la quale, come inusitata innanzi, meritò egli commendazione infinita. Il Ghiberti ne parla con entusiasmo, ed il Rumohr ne dà ancora una esatta descrizione. Certo che in quell'epoca non

vi fu artefice che il pareggiasse per fecondità d'idee, per varietà e bellezza di concetti, per profondità di dottrina, come ne fanno chiara testimonianza le pitture allegoriche che Ambrogio nel 1337 prese a rappresentare nella Sala dei Nove nel Palazzo pubblico di Siena. Giotto è stato il primo a dar luogo a questo genere di pittura, la quale con allegoriche e simboliche figure porgeva ai cittadini i più bei precetti di sapienza morale, civile e politica; e di ciò ce ne diede l'esempio in Padova dipingendo la cappella degli Scrovegni, e in Firenze nel Palazzo del Podestà. Allora siffatte istruttive rappresentazioni, dalle quali i reggitori di repubblica, i magistrati di giustizia, e ogni classe di persone possono trarre degli ammaestramenti utilissimi, vennero in voga, e nel secolo decimoquarto tutti i più grandi pittori, quando n'ebbero l'occasione, si studiarono infondere in tal modo nell'animo dei cittadini la morale e la rettitudine, l'amore di patria, e la giustizia, la magnanimità e la prudenza, e tutte quelle virtù dalle quali vengono ai popoli pace, concordia, e prosperità. Con sì nobile divisamento esercitarono l'arte quei primi nostri maestri, raggiungendo ancora lo scopo della medesima, che è quello di sollevare, per mezzo di immagini sensibili, lo spirito del popolo a grandi cose, e di educarlo alle azioni magnanime e virtuose. Molto perciò sono da lodarsi quei sommi artefici che impiegavano il loro pennello, non per adulare i potenti della terra, e farsi interpreti simulatori dell'animo loro, ma per mettere sotto l'occhio del popolo validi insegnamenti di virtù e sapienza civile.

A questo fine erano infatti dirette le rappresentazioni allegoriche che il Lorenzetti condusse nel Palazzo pub-

blico di Siena, la quale travagliata dalle popolari inimicizie, grondava ancor essa di sangue cittadino, come le altre città d'Italia. Il Lorenzetti che ben conosceva le gare e le discordie che affliggevano particolarmente la sua patria, cogliendo il momento opportuno per la grande opera che gli veniva allogata, si studiò, da letterato e filosofo che egli era, d'offrire agli sguardi e alla mente dei suoi concittadini, con visibili documenti, quei precetti e quelli esempi che avessero potuto racquetare gli animi loro, e far rinascere nei medesimi la pace e la concordia e ogni morale virtù. Nè a lui mancò ingegno per riescire nel suo intento, chè avendo nella sua gioventù molto atteso allo studio delle lettere e della filosofia, aveva seco sì ricco corredo di cognizioni, che gli fu agevole ideare quelle dotte e morali invenzioni, nelle quali i Senesi trovavano i più sani e i più utili insegnamenti dell'ottimo governo e della prosperità di un popolo.

A tale effetto Lorenzetti à immaginato nella prima parete un venerando vecchio con lunga bianca barba, col capo cinto di regal diadema, con nero ammanto che gli discende dalle spalle, e bianca veste, tutta ricamata a oro e ornata di perle ed altre preziose pietre. Assiso maestosamente sopra uno scanno elevato, à nella sinistra un piccolo scudo rotondo, ove è l'effigie di Nostra Signora col bambino Gesù in braccio e due angioletti ai lati che sorreggono due candelabri, e con la destra stringe un lungo scettro, a cui sono legate le due corde che passano per mano di ventiquattro dei più illustri cittadini, fra i quali vedesi, ritratto dal vero, Dante Alighieri, siccome colui che aveva di già conosciuta la sorgente dei tanti mali onde era lacerata l'Italia, e indicati nel suo

sacro poema i mezzi per estirparli. Presso quel grave e severo personaggio, in cui pare che il pittore abbia voluto personificare il Reggimento, ossia il Comune di Siena, siede con maestosa gravità sopra un trono dorato la Giustizia, che cinta di regal corona leva gli occhi fisi verso la Sapienza, la quale portando un libro nella sinistra, sostiene con la destra il perno della bilancia, mentre la Giustizia, stendendo le braccia, ne tien pari con i pollici i due dischi ai quali sono legate le altre due estremità delle corde, che tenute dalla Concordia passano per le mani dei suddetti ventiquattro personaggi ben affetti del Reggimento. Vedesi lì accanto la Giustizia distributiva e la commutativa, figurate in due genietti alati, che puniscono e premiano coloro che ànno perduto o meritato il loro favore. Sopra il capo del Reggimento di Siena sono le tre virtù teologali, la Fede, la Speranza e la Carità, e nel ripiano distribuite, con i loro propri emblemi, le sette virtù civili; a destra la Pace coronata d'olivo, la Fortezza che sostiene una colonna, e la Prudenza col capo fasciato di bianco e sopravi la corona; a sinistra la Magnanimità con la tiara nella mano destra, la Temperanza la quale con la sinistra addita un oriolo a polvere che à nell' altra mano; e la Giustizia che portando una corona nella sinistra mano tiene con la destra impugnata la spada e pendente un capo reciso. Seguono quindi i prigionieri di guerra, le offerte dei tributi, censi e signorie di terre, e a' piè del Reggimento il quale gli occhi tien rivolti verso le Virtù che attorno a lui si stanno, veggonsi due genuflessi a fare l'offerta di un castello, e poi due malfattori col cappuccio calato sugli occhi e le braccia legato sul dorso,

mentre ai suoi lati è schierata una filata di gente a cavallo, armata di lancia e vestita di ferro, per denotare che le Virtù soltanto non bastano a regger gli stati, ma che con esse debbe accompagnarsi la forza onde reprimere e punire i turbatori dell'ordine pubblico.

Nella seconda parete sono rappresentati i benefici effetti della Pace e della Concordia, e l'autore per maggiormente render variata la composizione, mise in contrasto la vita campestre e la vita cittadina figurando da una parte la campagna sparsa di ville e di coltivate colline, dove è chi àra la terra, chi semina i campi, chi raccoglie la messe, chi si dà ad altre cure rusticane: chi si dirige per la città con i suoi giumenti carichi di grano e di biade, chi va alla caccia seguito dai suoi familiari e dal suo falconiere, ed altra gente intenta, chi con reti, chi con balestre, a dar la caccia al salvaggiume. Dall'altra parte espresse la vita, i mestieri, i traffici e la industria di una popolosa città, la quale dai suoi palazzi muniti di torri, dalle sue case fatte di mattoni arrotati, e dal Duomo che vedesi nell'angolo della parete, pare che rappresenti la patria del pittore. E lì veggonsi le botteghe piene di cittadini d'ogni sesso e condizione attendere alla mercatura o alla propria arte, o ad altro esercizio civile; e fra tante occupazioni e faccende, si avanza sopra un bianco cavallo una novella sposa, regalmente vestita di rosso, con ghirlanda di candide rose in capo, accompagnata da cavalieri, paggi e giullari, parte a piedi e parte a cavallo; e seguita da nove leggiadre fanciulle, le quali tenendosi l'una con l'altra per mano, in graziose movenze ballano al suono del cembalo di una di loro, la quale stando in mezzo, col canto

dirige la danza. In alto è figurata la sicurezza con una forca in mano a cui è impiccato un malfattore.

Nella terza ed ultima parete sono espressi gli effetti funesti di un cattivo governo, personificato in una figura che rappresenta la Tirannide, orrida in volto e bestiale, con un pugnale nella destra, e una tazza con veleno nella sinistra, coperta da una armatura di ferro e lungo manto color di sangue alle spalle. Ai suoi piedi giace prostesa la Giustizia incatenata, piangente e desolata, con le bilance rotte e disperse, e quindi due ribaldi che tolgono le vesti di dosso ad una donna, e un uomo ucciso da due assassini. Sopra il capo della Tirannide è l'Avarizia che tiene nella destra un uncino, e con la sinistra stretto uno scrigno, la Superbia che impugnando con una mano la spada sostiene con l'altra un giogo; e la Vanagloria che riccamente vestita si rimira nello specchio che à nella destra, tenendo una freccia nella sinistra. Attorno poi le stanno altri vizii, e da un lato è la Crudeltà che afferrato un bambino pel collo, gli mostra un serpente. il Tradimento con benigno viso, tiene nelle ginocchia un drago coperto della pelle d'agnello, la Frode con volto umano, ali di pipistrello alle spalle e piedi tutti pelosi e con artigli ancora nelle mani; nella sinistra è il Furore personificato in un essere con testa di cignale, il corpo umano, i piè di cavallo e la coda di lupo, con un sasso e un coltello nelle mani; la Divisione espressa in atto di dividere con una sega un rocchio di legno, e in ultimo è la Guerra vestita di ferro, la quale alzando con la destra una spada, con la sinistra imbraccia uno scudo. Quindi, per significare i lagrimevoli effetti della Tirannide, seguono tutte le opera-

zioni che si fanno in tempo di guerra, e sebbene questa parte della rappresentanza sia quasi intieramente perduta, pure ne avanza ancora tanto da distinguersi gente armata, persone trucidate, campagne desolate e incendiate, castella e case diroccate, ed altre simili scene di lutto e di sangue. Vedesi poi in alto un'orrida e scarmigliata figura seminuda, con una spada sguainata, stare in aria sospesa sopra la porta a guardia della città: questa figura è il Timore, imperocchè, come leggesi nella sottoposta iscrizione, *dove è Tirannia è gran sospetto.* Compiono quindi queste allegoriche rappresentanze altre pitture a chiaroscuro in piccole figure nello imbasamento delle pareti, e sono le arti liberali, e le azioni più terribili di antichi crudeli tiranni.

Queste pitture, nella maggior parte rovinate, fanno vedere il grande ingegno di Ambrogio Lorenzetti, il quale, non potendo, per mancanza di mezzi tecnici, spingere l'arte alla sua perfezione, cercò elevarla dal lato del concetto, e può affermarsi che di quanti in quel tempo si esercitarono nelle rappresentazioni allegoriche, non vi fu chi l'arrivasse per profondità e universalità di cognizioni; e può dirsi parimente che sino allora in Siena non s'era vista un'opera così vasta e poetica per invenzione, così magistrale per disegno e buon colorito a fresco; anzi possiamo soggiungere, che se Ambrogio Lorenzetti avesse con più ordine distribuite le figure e avesse rese più variate le fisonomie, le proporzioni e i toni dei colori, avrebbe senza dubbio pareggiati i più grandi maestri che in quell'epoca fiorivano in Firenze. Tuttavia in queste sue pitture della sala della Signoria dei Nove Governatori di Siena, vi sono cose sì belle, che,

malgrado non poterle ammirare nella loro primitiva bellezza, per essere state varie volte ritoccate, e oggi in molti luoghi già guaste, ben giustamente il più antico storico dell'arte italiana, il celebre statuario Lorenzo Ghiberti, chiamò il Lorenzetti famosissimo e singolarissimo maestro, compositore nobilissimo, gran disegnatore, e molto perito nella teorica dell'arte, elogio che gli conferma ancora il Vasari, dicendolo eccellente maestro nella pittura, ed artefice di assai graziosa e buona maniera. E certamente, considerato lo stato dell'arte di quel tempo, non poteva farsi di più di quel che fece vedere Ambrogio, imperocchè in tutte le cose, come in natura, si progredisce per gradi, ed egli infatti che talento aveva, e molto ancora aveva studiato, s'ingegnò superare i suoi contemporanei; ma se nelle grandi pitture che abbiamo descritte, le leggi della prospettiva non sono esattamente osservate, in guisa che le figure paiono l'una sull'altra inchiodate alla parete; se nella campagna non distinguesi il piano dalla montagna; se talvolta le mosse sono un po' forzate, tutti gli altri pregi d'invenzione, di disegno e di colorito compensano questi difetti, più dell'arte poco inoltrata, che della sua poca abilità, la quale nel Lorenzetti era senza dubbio grande. Sebbene la figura della Sicurezza manchi di naturalezza nel modo come ella vola in aria, pure è ben colorita e ben contornata nelle membra che sono morbide. Graziosi e naturali davvero sono poi gli atti e le movenze delle nove fanciulle che ballando accompagnano la novella sposa, e molto belle figure sono eziandio fra i cacciatori e i mietitori, e specialmente fra quella gente che si dirige alla volta della città, ove verso la metà della scena ammirasi

un contadino il quale sta ad ascoltare un suo compagno che guida i suoi giumenti carichi di grano, e fa quell'atto così naturalmente che nulla più; ma non è questo soltanto il pregio di quella figura, la quale è delineata così bene, che per quell'epoca parmi un modello di disegno.

Mà il merito di Ambrogio Lorenzetti non si restringe solamente alla maestria del disegnare e alla pratica del colorire a fresco, essendo ancora egli stato valente nel maneggiare i colori a tempera, cui adoperava con destrezza e facilità grande, non che nell'esprimere gli affetti e i moti dell'anima, e credo che in prova di tanto suo valore niun'altra sua opera risponderà meglio della Deposizione del Redentore che trovasi nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Siena. Confrontando questo bellissimo dipinto con altri dell'istessó argomento, comparsi anco dopo l'epoca di Ambrogio, si vedrà di leggieri, come l'artefice senese abbia felicemente precorso molti di quelli che ebbero anco fama, quando già l'arte cominciava più a rinvigorire; e ove non si volesse far conto della copia delle figure che formano questa tanto espressiva composizione, credo che in vedere con quanta grandiosità e semplicità insieme l'artista à lavorate le tre donne che veggonsi dietro alla Maddalena, che tutta piena d'affetto e di pietà, bacia i piedi dell'estinto Nazzareno, nel vedere con quanta nobiltà è espresso il dolore nella Vergine Madre che abbraccia il suo divin figliolo, come affettuoso è l'atto di Marta che imprime un bacio su la mano sinistra di Gesù Cristo, e quanta grande verità c'è in quell'altra Maria che alza le braccia in segno di terribile angoscia

e di disperazione, non si potrà fare a meno d'applaudire il sommo artefice che seppe così veracemente ed affettuosamente esprimere quella patetica scena, nella quale non solo restano ancora ad esaminarsi varie altre figure che pietose rimirano la fredda salma del Redentore, ma più di ogni altra cosa è sommamente commendabile la squisita precisione con cui è disegnato il nudo corpo del Salvatore.

Vedesi nell' Accademia delle Belle Arti di Firenze una bellissima tavola di Ambrogio, il quale, come si legge dalla sottoposta iscrizione riportata dal Padre Della Valle, pare che l'abbia fatta nell'anno 1342. Il Rosini l'à creduta smarrita, ma è pur quella che abbiamo indicata in quella Galleria, ed à per soggetto la Presentazione della Vergine al tempio. Vedesi il vecchio Simeone, che avendo ricevuto dalle mani di Maria il bambino Gesù, se lo stringe al seno, mirandolo con affetto e devozione infinita: accanto a lui è sant' Anna, e dall'altro lato il sommo sacerdote che à in mano le due colombe, presentategli dalla Vergine che gli sta vicina. Quest'opera, attesa la grandiosa maniera con la quale è condotta, la floridità del colorito, la novità e la bellezza della composizione, i bei panneggiamenti e i benintesi partiti di pieghe, è delle più pregevoli che abbiamo di questo valentuomo, il quale già provetto e maturo nell'arte, mostra nell' architettura del tempio, ideato secondo quei tempi, maggiore studio di prospettiva, imperocchè il piano sfugge assai bene, e le colonne, benchè meschine in corrispondenza degli archi, formano una lontananza molto artificiosamente eseguita.

Citansi di questo benemerito artefice altre opere,

come una Annunziata nella Galleria senese delle Belle Arti, e molte altre poi sono perdute, e fra queste la tavola di Montoliveto a Chiusuri, il quadro e le piccole storie di san Niccolò nella chiesa di San Procolo a Firenze, e le opere fatte in Volterra e in Massa, ove aveva lavorato a fresco una cappella ed una tavola, la quale secondo il dottor Gaye è la sola cosa che rimane di quel che Ambrogio vi fece, e vedesi in una sala della Cancelleria. Vi è figurata sopra un trono sostenuta da due angeli la Madonna col divin figliolo in braccio, e poi san Pietro, san Paolo, san Francesco, san Cerbone vescovo e protettore della città con altri angeli e santi attorno. Nei sottoposti gradini ai piedi di nostra Signora veggonsi assise le tre virtù teologali, la Fede, la Speranza e la Carità.

Quantunque nelle pitture di Ambrogio Lorenzetti rimanga sempre qualche cosa che risente della maniera bizantina, avendo più che altri imitato il fare di Duccio, debbesi pur convenire, essersi egli sforzato di superare le più gravi difficoltà dell'arte, e se per questi suoi sforzi non ottenne un successo veramente completo, ei fe' tanto da ingrandire, e migliorare, e rimodernare, per quanto gli era possibile, la maniera che allora dominava in Siena; e perciò non solo dai suoi dipinti sono in grandissima parte spariti quei modi tradizionali della vecchia scuola greca, ma in essi si scopre un carattere affatto nazionale, da non poterlo confondere con i giotteschi, dai quali egli differisce sensibilmente nelle arie delle teste, nel panneggiare, nel colorire, nel disporre le figure, e in tutte le altre parti che manifestano un fare ed una

pratica ben altra di quella tenuta da Giotto e dai suoi imitatori.

Pietro Lorenzetti — L'istesso debbe dirsi di suo fratello Pietro, quantunque, secondo scrive il Vasari, abbia imitato in tal guisa la maniera del grande artista fiorentino, che si credette, e con ragione, aver superato l'istesso suo esemplare; mentre osservando bene le pitture di Pietro, tutto in esse apparisce, fuori che l'imitazione giottesca, e chi à pratica di questi due maestri, di leggieri ravviserà in essi dei modi che non sono lor punto comuni, anzi vedrà nel Senese un fare che molto si avvicina alla maniera di Duccio, ma più ingrandita e nobilitata che non è in questo artefice. Ammirasi nelle sue opere tale grandezza, sì belle arie di teste e tanta vaghezza di panneggiamenti, e sì felice disposizione di figure, con vivaci attitudini e vere espressioni, che in quel tempo non poteva far di più; sicchè pochi furono quelli che dotati d'ingegno così pronto come quello di Pietro, ebbero una maniera tanto grande e magistralmente risoluta, tanta morbidezza e dolcezza, quanta se ne vede nei dipinti di questo egregio maestro senese, che pareggiando i più grandi dell'epoca, fece le cose sue con proprietà, decoro ed affetto grandissimo.

Infatti il Vasari ricorda con molte lodi l'affresco che Pietro in compagnia di Ambrogio aveva fatto nell'Ospedale di Siena, detto la Scala, figurandovi lo sposalizio della Vergine, e la sua presentazione al Tempio, che furono guaste nei primi anni dello scorso secolo, quando fu tolta la tettoia che le riparava dalle intemperie, e fu riscialbata la muraglia. Vi si leggeva il nome dei due fratelli pittori, e l'anno 1335 in cui avevano ultimato

quella eccellente opera; la perdita della quale è stata senza dubbio una grave disgrazia per l'arte, e molto più per la scuola senese, che averebbe potuto vantare uno dei più preziosi monumenti pittorici della prima metà del secolo decimoquarto. Essa invece possiede varie tavole, come un gradino con la Crocifissione, una Vergine Annunziata, e un trittico con Nostra Donna, san Giovanni e santa Caterina delle Ruote nella Galleria dell'Accademia, e quella tanta magnifica e stupenda tavola della Natività di Maria Vergine, che vedesi nella sagrestia del Duomo di Siena. Questa è l'unica opera certa che la patria abbia di questo valente artefice, che quasi compiacendosi di un lavoro così bello vi scrisse il proprio nome e l'anno 1342; e veramente ella è cosa da far meravigliare chiunque, in vedere che in quel tempo tanto ristretto vi fosse un maestro che avesse una sì grande e nobile maniera, con naturali attitudini e bel garbo di panneggi, con morbidezza di teste, e soavità e purità di espressione, con disegno e colorito sì ben maneggiato, che in tutta quell'epoca non puoi avere di più risoluto e magistralmente condotto.

Due anni avanti a questa preziosa tavola, Pietro aveva fatta quell'altra che dalla chiesa di San Francesco di Pistoia passò nella Galleria degli Uffizi a Firenze, ed è ancor essa, come la dice il biografo d'Arezzo, cosa meravigliosa per la grande prontezza e vivacità delle figure, e per la bellissima maniera con che sono lavorate; rappresenta Nostra Signora col bambino Gesù in braccio, e otto angioli ai lati, assai graziosi e leggiadri per le arie delle teste, come per il modo dei loro abbigliamenti, specialmente quei due che sono intenti a rimirare la Ver-

gine santissima, che con affetto veramente celeste guarda e vezzeggia il suo pargoletto, che à un volto di vera bellezza divina. In questa egregia pittura, come in tutte le altre di quell' epoca, l' imperfezione della forma è stupendamente ricompensata dalla bellezza del concetto, che è la parte che principalmente signoreggia in tutte le opere dei trecentisti, e dei pittori che fiorirono nei primi cinquant' anni del seguente secolo, quando ancora gli artisti non erano stati incantati dalle voluttose bellezze dei marmi greci, che, consideratamente imitati, tolsero all'arte cristiana quella ingenuità, quella celestiale dolcezza, quella soavità di paradiso che ammiriamo in questo dipinto e in tutti quelli che rimontano alla medesima età. Di questa bellissima pittura manca il gradino, ed erra il Vasari dicendo che l'artefice abbia voluto porre il suo nome con le seguenti parole: *Petrus Laurati de Senis*. L'iscrizione riportata in questo modo non è nè intera nè esatta; imperocchè vi si legge: *Petrus. Laurentii. de. Senis. me. pinxit. anno. domini. M. CCC. XL.* Dall'aver letto male questa iscrizione, derivò l'errore del biografo d'Arezzo, il quale non solo non conobbe che Pietro era fratello di Ambrogio Lorenzetti, ma diede ancora a quello il cognome di Laurati. Come si vede da quella scritta, Pietro era figlio di un tal Lorenzo antico pittore, da cui è probabile che fosse stato ammaestrato, e del quale il Romagnoli cita nella sagrestia di San Pietro in Castel Vecchio, una tavola rappresentante il Redentore, Nostra Donna e un uomo incappucciato; ma molti intelligenti dell'arte opinano diversamente, attribuendo questa pittura a uno dei suoi due figlioli, e segnatamente ad Ambrogio.

Corretto adunque questo errore del Vasari, debbe dirsi, che la fama di Pietro era di già grande ed estesa molto tempo avanti che facesse quelle due stupende tavole, veggendolo nella sua gioventù impiegato a ornare col suo pennello una delle pareti del Camposanto di Pisa ove di già aveva dipinto il sommo Giotto. Noi ignoriamo l'epoca precisa, nella quale il Lorenzetti vi fu chiamato a lavorare, ma, restando l'opera sua presso la porta principale di quel Cimitero, fra l'inferno dell'Orgagna, e le storie che erroneamente si attribuiscono a Simone Memmi, la ragione vuole che la facesse negli anni suoi giovanili. Posto accanto dell'Orgagna, Pietro avrebbe dovuto seguitare l'invenzione di quell'artefice, rappresentando il Paradiso, ma non so perchè scegliesse un altro argomento, e vi figurò la Tebaide d'Egitto, ossia le opere degli Anacoreti nel deserto.

È un gran quadro a fresco, e vi si vede san Paolo presso una caverna, vestito di palma e visitato da sant'Antonio, la morte di san Paolo, e i due leoni che con le zanne scavano la fossa per seppellirlo; le tentazioni di sant'Antonio che vede il demonio sotto varie guise; ed il Redentore che gli appare per confortarlo. Quindi vedesi sant'Ilarione sull'asinello, che facendo il segno della santa croce, caccia in un gran fuoco un terribile drago che infestava la Dalmazia; Santa Maria egiziaca che riceve dal beato Zosimo il pane eucaristico. Sono poi figurate molte buone azioni dei padri dell'Eremo, e chi di loro è in atto di meditare, chi di tessere fiscelle, e chi di ascoltare la santa parola di Dio.

Segue poscia la storia dei beati Onorio e Penugio, la palma miracolosa che facendo in ogni mese fruttificare

uno dei suoi rami li aveva per tanti anni alimentati; Santa Marina vestita con gli abiti di monaco seduta innanzi la porta del romitorio con un bambino fra le braccia; il beato Panuzio che pone le mani nel fuoco per non farsi vincere dalle seduzioni di una donna, che colpita dal gastigo del cielo cade a terra tramortita, e riavutasi per le preghiere del beato, si pente dei suoi falli, e si consacra alla vita contemplativa. Sono inoltre alcuni frati occupati in fare diverse cose, e chi guidando un cammello va a portare della roba alla città, chi a tagliar legna, chi alla pesca, e chi è intento ad altre faccende. Fra questi ultimi, presso ad una piccola chiesa, veggonsi quattro monaci occupati in diversi lavori, e per essere condotti differentemente di tutte le altre figure, e quella fabbrichetta tirata pure con migliore prospettiva, il Rosini à creduto che il gruppo di questi quattro frati, e quello accanto al pino superiore, siano del pennello di Antonio Veneziano. Veramente la differenza ne è tale, che un semplice confronto basterà a persuadere di ciò qualunque intelligente delle maniere dei pittori.

Il Vasari, che a suo avviso il Lorenzetti divenne migliore maestro che l'istesso Giotto non era, parla di questo capo d'opera di grazia e di semplicità nativa, con grandi lodi, e segue a dire avere quegli con sì vivi affetti, e sì belle attitudini, espresso in alcune teste, col disegno e con i colori, tutta quella vivacità che poteva mostrare la maniera di quei tempi, che paragonato col grande maestro firentino, ne riportò grandissima lode. A me pare riscontrarvi ancora altri pregi, onde Pietro merita essere ugualmente commendato per l'invenzione, la composizione, la varietà delle fisonomie, e la pron-

tezza delle diverse situazioni, il buon disegno e il vigoroso colorito, la grazia e la precisione che regna nelle parti e nel tutto insieme.

In una tavola della Galleria degli Uffizi a Firenze si trova ripetuto il medesimo argomento dallo stesso Lorenzetti, ma questo quadro non è nè una copia, nè una replica, come à creduto il Lanzi, essendone tale la differenza, che a prima vista si scorge nel lavoro del Camposanto la mano di un pittore che, per quanto sia abile, non è ancora nel più grande possesso dell'arte, mentre il dipinto della Galleria fiorentina è condotto assai più magistralmente, e mostra essere l'opera di un maestro compito. Confrontate queste due pitture, si vedrà chiaramente che altro non ànno di comune che l'argomento, essendovi pure qualche differenza nell'invenzione, per essere il quadro della Galleria ricco di qualche episodio che non troviamo nel grande affresco di Pisa. E possiamo citare quella tanto espressiva e pietosa scena che rappresenta il funerale di un frate, ove fra quei che circondano e recitano le ultime preci sopra il morto, sono teste ed attitudini così animate e piene di tenerezza, che nulla più per quell'epoca; oltre poi la finezza dell'esecuzione, la grazia e l'amore con cui le figure sono condotte, e la grandiosità e risoluzione della maniera, che è cosa veramente ammirabile. Già quest'ultimo pregio, che debbe tenersi in assai maggior conto, considerando la meschinità delle opere di quel tempo, campeggia in tutta la composizione, alla quale io rivolgerei le lodi che il Lanzi à creduto dare alla pittura del Camposanto pisano, dicendo essere questa storia la più

viva d'idee, la più nuova, la più ben pensata che mai allora si facesse.

Pare che pochissimi altri dipinti rimangano di questo abilissimo maestro, e una tavola rappresentante Nostra Signora col divin figliolo in braccio, fra san Giovanni Battista e san Matteo da un lato, e l'evangelista e san Donato dall'altro, trovasi appesa nella parete destra entrando, presso all'altare della Misericordia nella Pieve di Arezzo. Vi manca però la predella, e l'iscrizione che diceva: PETRUS. LAURENTII. HANC. DESTRA. SENENSIS. lettovi dal Rumohr, il quale non senza ragione sospetta che vi sia stata scritta posteriormente. Le storie della vita di Nostra Donna, cominciando dalla cacciata di Giovacchino dal tempio, sino alla natività del Redentore, dipinte nella tribuna, e nella grande nicchia della cappella dell'altare principale di detta Pieve non esistono più; e dobbiano compiangerne amaramente la perdita, sentendo dal Vasari che vi erano lineamenti, arie di teste, ed attitudini di figure bellissime, laonde l'opera ne era sì stupenda, che parve condotta con miglior disegno e maniera di qualunque altra che fosse stata fatta in Toscana sino a quel tempo. Elogio veramente grande e degno senza contradizione del merito insigne di quel valentuomo, il quale dove figurò la Nostra Donna andare al cielo, facendo gli apostoli di quattro braccia l'uno, mostrò tanta grandezza d'animo, e grandiosità di maniera, e diede tanta bell'aria alle teste, e tanta vaghezza ai sentimenti, che più non si sarebbe in que'tempi potuto desiderare. Ma il suo lavore a mio credere appariva ancora più grande nei volti di un coro d'angioli che volavano in aria attorno alla Madon-

na, e, con leggiadri movimenti ballando, facevano sembiante di cantare, formando così una letizia veramente angelica e divina; massimamente per aver fatto gli occhi degli angioli, mentre suonavano diversi strumenti, tutti fissi e intenti in un altro coro d'angioli, che, sostenuti da una nube in forma di mandorla, portavano la Madonna in cielo, con belle attitudini, e da celesti archi tutti circondati.

Abbiamo voluto riportare questa descrizione, per far meglio comprendere quanto talento e quanta grazia aveva il Lorenzetti nel rappresentare gli spiriti celesti con purezza e soavità di paradiso; onde io direi di Pietro ciò che il Lanzi à detto di Ambrogio, d'aver preparata la via al solitario pittore di Fiesole, sembrandomi prevalere quello su questo per maggiore grazia, come ognuno potrà convincersi, vedendo la tavola dell'incoronazione della Vergine che conservasi nell'Accademia delle Belle Arti di Siena. Quei due Angioli che sono in atto di adorazione, gli altri quattro che più in alto suonano diversi strumenti musicali, e gli altri che stanno in basso rimirando con puro amore infinito la celeste funzione, ove è il Redentore che pone la corona sul capo della madre dilettissima, sono così cari e soavi, così graziosi e leggiadri, che più spirituali e più divini non si son visti che nelle opere del Beato Angelico. Il colorito stesso concorre ad accrescere la gentilezza e l'ineffabilità di quella scena di Paradiso, essendo più dolce e più delicato che nella or rammentata tavola dei padri dell'Eremo; sicchè dopo tutto quello che è stato detto, possiamo conchiudere, essere stato Pietro uno dei più grandi maestri che allora la pittura

vantasse. Tanto merito riconosciamo parimenti in Ambrogio per essersi ancor egli molto distinto nell'arte, non per la sua dottrina soltanto, ma per la sua maniera così simile a quella del fratello, che di certo non si riconoscerebbe l'uno dall'altro, se Pietro non avvantaggiasse nella grazia. Sì l'uno che l'altro s'ingegnarono liberare l'arte da quel vecchiume, che ancora ravvisiamo nei loro contemporanei, e in questa loro riforma, mantenendo sempre il propio carattere distintivo, conservarono l'originalità della loro scuola.

Simone Memmi — Da ciò ne segue che l'arte in Siena progredì sempre senza che per questi suoi avanzamenti sperimentasse gli effetti dell'influenza giottesca, come avvenne alle altre scuole italiane, le quali mostrarono sempre l'impronta bizantina, finchè non furono italianizzate dai seguaci di Giotto, che v'introdussero la bella e morbida maniera del loro grande maestro. Così la pittura in Italia nel secolo decimoquarto fu tutta giottesca, all'infuori che in Siena, ove, quantunque Simone Memmi, o come altri lo chiamano Simone di Martino, vista la pratica del caposcuola fiorentino, si scostasse un po' dalla sua prima maniera, che molto aderisce a quella di Duccio, in modo che sembra essere stato scolare di quello, il fare giottesco non vi allignò mai e l'istesso Simone comparisce sempre con quei segni caratteristici, che potevano palesare una esistenza indipendente, ed un aspetto particolare e proprio. L'esecuzione tecnica dei suoi quadri, i dettagli delle forme, e lo stile della composizione, sono così diversi nell'artefice senese da quelli di Giotto, che il semplice confronto indurrà negli intelligenti la persuasione di ciò. Laonde er-

rano di molto coloro che col Vasari fanno il Memmi discepolo di Giotto in Roma, quando questi faceva la nave di mosaico, cioè nel 1298, imperocchè in quell'anno l'artefice senese appena contava quattordici anni, e perciò sembrami improbabile che in così fresca età seguitasse quel grande maestro. Nè Siena, come s'è visto, mancava di artisti che avrebbero potuto insinuare al giovine Simone quei modi, capaci d'ingenerare in lui una maniera più garbata, più morbida e più naturale; come infatti accadde, che egli, con gli insegnamenti avuti in patria, e con gli esempi visti fuori, si avanzò tanto nell'arte, che tenne il posto fra i più illustri maestri di quel secolo.

Ma oltre il suo merito, che è veramente grande, ciò che maggiormente influì alla celebrità di Simone, sono i due sonetti scrittigli dal Petrarca dopo che ebbe da lui il ritratto di Madonna Laura; e poichè in quei versi e nelle lettere è proclamato il primo pittore dopo Giotto, la posterità che à ammirato del Memmi varie pitture così belle da riconfermargli qualunque altro elogio, à fatto eco alle parole del grande poeta. E una di quelle opere per le quali il nome dell'artefice senese è salito a tanta fama, sono le storie di san Ranieri nel Camposanto di Pisa, attribuitegli dal Vasari, l'opinione del quale essendo molto accreditata, e trasmettendosi la notizia da storico in storico, si stenta oggi a credere che quelle storie non siano state dipinte da Simone Memmi. Già era del tempo che si dubitava di ciò; ma all'antica tradizione di quasi tre secoli non bastando il silenzio del Ghiberti, malgrado il carattere e la maniera di quell'opera, per mancauza di prove incontrastabili, si è insistito sempre che quelle

fossero pitture del maestro senese. Oggi però parmi risoluta la questione, chè i documenti ritrovati e pubblicati recentemente ànno cangiato in certezza ciò che prima era dubbio; e non solo si è potuto conoscere che il Memmi non ebbe veruna parte nelle storie di san Ranieri, ma che esse furono cominciate da un artefice, e condotte a termine da un altro. Infatti da un documento dell'archivio dell'Opera di Pisa si scorge chiaramente che nel 13 Ottobre 1377, l'operaio Lodovico Orselli pagò 529 lire e 10 soldi al pittore Andrea di Firenze « *pro pictura storie beati Ranerii, pro residuo diete storie* »; la quale somma gli fu pagata secondo il contratto redatto di propria mano da Pietro Gambacorti. Da un altro documento apparisce, che nel 1380 l'operaio del Duomo pisano mandò a chiamare in Genova maestro Barnaba dipintore, perchè si recasse a Pisa a finire la storia di san Ranieri « *ut veniret ad complendam storiam sancti Raynerii* » (1). Or chi sia questo Andrea fiorentino, è quello che sin'ora, malgrado tante accurate indagini, non si è potuto conoscere, e sarebbe da sospettarsi che fosse Andrea Orgagna, che, secondo il Vasari, cessò di vivere nel 1389. A prima giunta non vi sarebbe da obiettare, ma riflettendo, non si sa comprendere come poi l'opera fosse continuata da un altro, mentre ancora l'Orgagna viveva; e sebbene questa difficoltà si potrebbe risolvere, col dire che tante diverse cause abbiano potuto concorrere onde il pittore cessasse di lavorare, e perciò la storia fosse ultimata da un altro artefice; tuttavia non può nemmeno ammettersi questo, imperocchè l'Orgagna mo-

(1) Bonaini, Memorie inedite.

rì dentro l'anno 1376, in cui aveva cominciato la loggia detta dei Lanzi, e che secondo il Niccolini non toccò ad Andrea di condurla a fine, e probabilmente a suo fratello Bernardo che gli sopravvisse. Dopo ciò, non è più possibile ammettere che le storie di san Ranieri fossero del pennello dell'Orgagna, ma sicuramente di un artefice sin'ora affatto ignoto, e del quale pare ancora non ritrovarsi alcuna altra opera, con la scorta della quale avremmo potuto rintracciare il suo nome. Ma come credere che un artista così valente, quanto ogni altro suo contemporaneo, rimanesse sconosciuto, e non lasciasse altre pitture? C'è forse errore nella data che segna la morte dell'Orgagna, in quanto che egli vivendo ancora nel 1377 abbia potuto cominciare quelle storie? Ma la maniera e la qualità di quelle pitture opponendosi a questo, è da sperarsi che una felice circostanza ci facesse ritrovare un documento che ci conducesse all'importante scoperta del vero autore di quei bei dipinti. Venendo poi all'altro pittore di sopra rammentato, è da credere che sia Barnaba da Modena, il quale fu a lavorare in Genova, da dove fu chiamato per andare a Pisa, e questa sua dimora nella capitale della Liguria sarebbe una assai plausibile ragione per ritenere esser egli quello stesso di cui parla il documento del 1380. D'altronde noi ignoriamo completamente esservi stato in Genova, o altrove, un altro pittore che avesse nome Barnaba, e questa circostanza parmi che accresca considerabilmente la probabilità che l'artefice chiamato dall'operario del Duomo pisano fosse il modenese.

Ma non per questo il merito e la fama di Simone Memmi vengono meno, chè la grande composizione del

Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze è un tal lavoro che non solo avanza le pitture del Camposanto di Pisa, ma racchiude in sè tante belle e svariate qualità, che se altra opera non restasse di questo illustre maestro, questa senza dubbio basterebbe a mantenergli quel gran credito che l'autore giustamente gode. Altrove abbiamo fatto conoscere che di questa vasta pittura una parte debbesi a Taddeo Gaddi, il quale dipinse il trionfo della religione cristiana per opera di san Tommaso nello spazio della volta e in quella parte che resta a sinistra; mentre Simone figurò nelle tre pareti rimanenti il trionfo della fede di Cristo per le virtù di san Domenico, con invenzioni che, al dir del biografo d'Arezzo, non sono da maestro di quell'età, ma da moderno eccellentissimo; facendo in ciascuna parete diverse storie su per un monte, senza però dividerle con ornamento, come usarono di fare i vecchi e molti moderni, che ànno fatto la terra sopra l'aria quattro o cinque volte. Nondimeno debbesi convenire che Simone non ebbe cognizioni perfette di prospettiva, mancando nei suoi lavori quella degradazione che forma l'avantindietro; oltre che non ebbe l'accortezza di variare le dimensioni delle figure, facendole di diverse grandezze, ma tutte di eguale statura, in qualunque luogo esse si trovino, o alto, o basso.

Malgrado però questi difetti, cui l'artefice non poteva scansare, attesi i pochi progressi dell'arte, le grandi composizioni in Santa Maria Novella saranno sempre tenute fra i più stupendi monumenti della pittura risorta; e può affermarsi non essersi fatta cosa in quell'epoca che in tutte le sue parti sia superiore alle bellissi-

me pitture di Simone, il quale per ricchezza d'invenzioni pittoresche, per forza d'espressioni poetiche ed ingenue, per varietà e copia di dettagli, per delicatezza d'impasto, per verità d'atteggiamenti, per ordinare ed aggruppare le figure, per floridità di colorito, per bizzarria di vesti, e per lo spirito ed il movimento che infuse nelle sue ben regolate composizioni, merita d'essere annoverato fra i più celebri maestri del secolo decimoquarto. Chi à visto le pitture del Cappellone degli Spagnoli, non esita di proclamarlo tale quale noi lo presentiamo ai nostri lettori, ed ognuno rimarrà di certo sorpreso in vedere in quell'epoca condotta un'opera tanto eccellentemente. Il Memmi nelle storie di Santa Maria Novella compete egregiamente col Gaddi, imperocchè ambidue ànno tali qualità, che sembrami quasi impossibile potere stabilire quale di essi prevalga: ognuno à dei pregi veramente grandi, ambidue son degni delle più alte considerazioni.

Riconducendo adunque i nostri lettori nel Cappellone degli Spagnoli, vi vedranno nella parete a tramontana il Redentore che uscendo da Gerusalemme con lo strumento del suo martirio su la spalla, va al Calvario, seguito dalla madre e da un popolo grandissimo. Non saprei dire quanto è nobile e insieme espressivo l'atto del Nazzareno che si volge indietro a rimirare la Vergine, la quale nell'estremo dolore da cui è trafitta, è piena di dignità celeste. Spiritosa oltremodo è l'azione di quel milite che sta per tirare la spada, nè meno graziosi sono quei due fanciulli che restano presso le Marie. Vi si vedono figure disposte ed aggruppate con bella e nuova maniera, e colorite con leggiadria e dolce impasto; panni piegati con assai bel garbo, mosse ed attitudini molto

bene indicate, affetti vivacemente espressi, teste ben variate, e piene di vita. Tanta vivacità d'espressione, tanta maestria di lavorare il Memmi fa vedere nell'altra storia accanto, ove è Gesù Cristo alla croce fra i due ladroni, con gran seguito di popolo e di armati a piedi e a cavallo, e questi assai magistralmente eseguiti. Veggonsi coloro che si giuocano ai dadi le vesti del Salvatore, con molti altri che pietosi con la madre addolorata assistono alla grande patetica scena in cui sta per compiersi il supremo momento dell'umana redenzione. In questa tanto benintesa composizione drammatica, nella quale il gran mistero della Croce vedesi figurato in un modo affatto commovente, si ammirano dei gruppi sì bene ideati, delle azioni sì proprie e pronte, e poi dei volti così vivaci ed espressivi, che si sente tutta la poesia della pietà e l'affanno del dolore, che doveva nei seguaci di Gesù produrre quella scena tanto dolorosa.

E ricordandoci delle tante lodi con le quali il Vasari descrive l'altra crocifissione che Simone aveva rappresentata nel capitolo di Santo Spirito, bisogna dire che l'artefice senese abbia avuto un particolare talento per raffigurare l'istante supremo in cui il mondo veniva redento dal divino olocausto, imperocchè non solo egli in quell'altra patetica rappresentanza mostrò invenzione e giudizio mirabile nelle figure e nei cavalli, facendo ancora tutte le altre cose ingegnosamente e con discrezione e bellissima grazia; ma fece i ladroni in croce, con tale evidenza che par che rendessero il fiato; e l'anima del buono vedevasi portata in cielo con allegrezza dagli angioli, e quella del reo andarne accompagnata dai diavoli, tutta rabbuffata, ai tormenti dell'inferno. E tanta

invenzione e giudizio mostrato aveva similmente Simone nelle attitudini, e nel pianto amarissimo degli angioli intorno al Crocifisso; ma quello che sopra tutte le cose era degnissimo di considerazione, era il vedere quegli spiriti che fendevano l'aria con le spalle visibilmente, perchè quasi girando sostenevano il moto del volar loro. Oggi però questa bell'opera non esiste più, chè, essendo consumata dal tempo e dall'umidità, fu nel 1560 guasta da quei padri nel rifare la volta nel Capitolo.

Conviene adunque ritornare a Santa Maria Novella da dove c'eravamo dipartiti, per ammirare la storia che segue, rappresentante la discesa nel limbo. È da immaginarsi con quanta soavità d'espressione, e con quali idee poetiche il Memmi figurasse questa scena, ove i santi padri e patriarchi sono chiamati da Gesù Cristo a sedere seco lui in paradiso. La loro gioia, e la loro allegrezza è descritta mirabilmente nel volto e negli atti di ciascuno, e deve dirsi che in tutte quelle figure l'artista senese à manifestato in bella guisa tutto il suo grande talento. Sotto ai piedi di Gesù Cristo ritrasse il demone infernale avvilito e calpestato, per significare il trionfo su di lui riportato; come per denotare lo stabilimento della religione cristiana, dipinse il tempio del paganesimo guasto e diroccato.

Nell'altra parete espresse i principali fatti della vita di san Domenico, alle quali storie, belle ancora esse, e piene di tante considerazioni artistiche, onde eminentemente risplende l'ingegno e la maestria somma di Simone Memmi, fece seguire nella vicina parete una grande composizione, ove figurò, con varii simboli, e sotto gli auspici dell'Ordine dei padri Predicatori, la chiesa mili-

tante, e la trionfante. In questo mirabile affresco, l'artefice di Siena fa sfoggio di tutta la fecondità della sua poetica immaginazione, e cominciando dal trionfo della chiesa militante, ritrae la chiesa di Santa Maria del Fiore, secondo il primo modello fatto da Arnolfo di Cambio, effigiandovi attorno, come sostegno e guardia di esso, papi, cardinali, vescovi, principi, ed altri personaggi e dignità primarie della cristiana chiesa; e molti di essi, come usavasi in quei tempi, ritratti dal naturale, viventi allora o di fresco mancati. E vuolsi che nel Pontefice che vedesi nel mezzo abbia effigiato papa Benedetto XI. dell'ordine dei predicatori, nel cardinale accanto fra Niccolò Albertini da Prato dell'ordine medesimo, e molti altri, come Cimabue, Giotto, Lapo architetto, e Arnolfo di lui figliolo, conte Giulio di Poppi, il Petrarca, ed altri.

Ai piedi del Pontefice, per simbolizzare l'ovile di Gesù Cristo, pose alcune pecorelle con due cani che ne stanno a guardia, e più in là per dimostrare la vittoria dei Domenicani riportata su gli eretici, si vedono dei lupi che avidamente assalgono altre pecore, le quali sono difese, e quelli ributtati e morti da molti cani pezzati di bianco e di nero, che sono i colori delle vesti dei religiosi dell'ordine dei predicatori. Continuando, sempre a destra, veggonsi tre santi di quest'ordine che predicano la parola di Dio, e uno di essi pare che ponga per base dei suoi ragionamenti l'autorità dei santi dottori, siccome dimostra la verga del comando che à in una mano; l'altro cerca insinuarsi nello spirito degli ascoltanti con la persuasione che di già à operato i suoi benefici effetti, veggendosi tutti commossi e penetrati dai detti del santo, e l'ultimo finalmente, tenendo aperto il volume della

Sacra Scrittura, sembra aver convinto gli eretici, i quali si pongono in ginocchio, e pentiti dei loro errori, lacerano i loro libri per tornare alla fede dei santi padri. Nell'altra parte espresse la trionfante chiesa di Gesù Cristo, rappresentata in tutta la sua gloria con cori di santi, di patriarchi, di angioli e di tutti coloro ai quali è concesso il delizioso e beato soggiorno del Paradiso; che par vietato a quegli altri, che lungi di passare la vita nella contemplazione delle cose celesti si dànno ai sollazzi della danza, dei canti, dei suoni, e ad altri vani piaceri, ai quali mostrano abbandonarsi quelle undici figure del piano superiore e le altre quattro assise più in alto, fra le quali parve al Vasari vedere il ritratto di madonna Laura, vestita di verde, con una piccola fiammetta di fuoco tra il petto e la gola. Ma se le pitture del Capitolo di Santa Maria Novella, come osservano gli annotatori del Vasari, furono fatte da Simone pria che andasse ad Avignone, il che accadde nel febbraio del 1339, come apparisce da un documento contemporaneo, non può essere che una di quelle donne che seggono sia madonna Laura; laonde io ritengo con loro, che in quella figura femminile nel modo come l'à descritta lo storico aretino, sia personificata la voluttà dei piaceri sensuali, togliendone il pittore l'esempio dai Greci che in quella guisa qualche volta rappresentarono la Ciprigna Dea.

Queste bellissime e tanto poetiche pitture, ancora abbastanza conservate, tranne quella dalla parte di mezzogiorno, furono ritoccate con molta diligenza da Agostino Veracini, ed ànno mosso in alcuni il dubbio se veramente siano del pennello di Simone Memmi. L'esecuzione meccanica, e la maniera delle forme, e della dis-

posizione delle figure, palesano chiaramente la mano di quell'artefice; e sebbene si volesse dire che nel 1355, anno in cui il Guidalotti, che le commise, fece testamento, non fossero finite, di maniera che dovrebbe escludersi l'opera del Memmi, che era morto sin dal 1344; nondimeno, riflettendo che in quel Capitolo sono opere di Taddeo Gaddi, come abbiamo fatto conoscere, il quale, come à provato il Rumohr, viveva sempre nel 1366, la ragione esige che quel testamento non abbia voluto parlare delle pitture lavorate da Simone, e da molti anni condotte a termine, ma di quelle del Gaddi, che dopo la morte del Guidalotti diè loro l'ultimo compimento.

Parlando precedentemente di Mino, del quale alcuni vogliono che Simone fosse scolare, abbiamo fatto conoscere come a questi debbasi il grande affresco della sala del Consiglio nel palazzo pubblico di Siena, laonde crediamo inutile tornare a parlare di quella bella opera, che per i suoi pregi non potè essere lavorata che dalla mano di Simone; sicchè faremo cosa più grata ai nostri lettori offrire loro la descrizione di quella tavola che fatta originariamente pel Duomo di Siena, stette per del tempo nella chiesa di Sant'Ansano in Castellucchio, da dove passò in ultimo nella Galleria degli Uffizi in Firenze. Dalla iscrizione, nella quale si legge: SIMON. MARTINI. LIPPUS. MEMMI. DE. SENIS. ME. PINCXERUNT. ANNO. DOMINI MCCCXXXIII. apparisce chiaro essere stata lavorata da Simone e Lippo Memmi, ma al presente non conserva più la sua forma primitiva, essendo stata divisa in tre pezzi, e in quello grande vedesi rappresentata l'Annunziazione, e negli altri due più piccoli sant'Ansano e santa Giuditta, effigiati però nelle medesime proporzioni del-

l'altro. Queste due figure che ànno in una mano la croce e nell'altra la palma, simbolo del loro martirio, sono lavorate con grandissima attenzione, e la bellezza delle forme, e la maniera del panneggiare, e quella tanto cara e naturale semplicità di movimenti, fanno vedere che in queste parti Simone non ebbe in quel tempo che pochi competitori, sicchè ei fu tenuto per uno dei più celebrati maestri che fiorissero allora in Toscana.

L'altro pezzo che rappresenta l'Annunziazione è quel che si può vedere di più puro, e di più ingenuo. La vergine all'inaspettato celeste annunzio, tutta restringendosi in sè per verginal pudore, fa con la mano l'atto di coprirsi il suo bel volto con l'azzurro manto bordato d'oro; e l'Arcangiolo Gabriello umilmente genuflesso dinanzi, tenendo nella sinistra un piccolo ramo fiorito, le accenna con la destra la simbolica colomba, la quale, posta in alto fra una corona di serafini, irradiando della sua luce divina la benedetta fra tutte le donne, mostra farsi per opera e virtù dello Spirito Santo l'incarnazione del Verbo di Dio. Questo dipinto è cosa veramente cara per la soave espressione dei volti, per la semplicità delle mosse naturalissime e per la purezza, la modestia e l'umiltà che spira da per tutto; nell'angiolo tutto esprime bene il messaggiero celeste, come in Maria l'ancella eletta da Dio, qual madre dell'unigenito suo figliolo. L'esecuzione tecnica corrisponde benissimo all'alto concetto della rappresentanza, e sebbene l'Arcangiolo abbia le dita delle mani alquanto lunghe e sottili, pure le vesti sono con grande maestria condotte, e la cattedra ove è assisa Nostra Donna, e tutti gli altri accessorii sono di una fini-

tezza meravigliosa, e sembrano, quasi direi, lavorati di minio.

Nè ciò è da sorprenderci, sapendosi che Simone fu un valentissimo miniatore, come ne fa bellissima testimonianza la celebre miniatura del codice di Virgilio col commento di Servio, posseduto già dal Petrarca, che forse gliela ordinò, suggerendogli ancora l'invenzione. In questa singolarissima miniatura vedesi Virgilio assiso in atto di scrivere, con gli occhi rivolti al cielo, invocando il favore della Musa. Enea in abito e in atteggiamento di guerriero gli sta dinanzi, e accennando alla sua spada, figura il soggetto dell' Eneide. Quello della Buccolica è espresso da un pastore in atto di mungere una pecora del suo ovile, e quello della Georgica da uno agricoltore che con la falce taglia i rami degli alberi già spogliati di frondi, ed ambidue da un piano più basso stanno intenti al canto del poeta. Frattanto Servio tira a sè un cortinaggio finissimo e trasparente, indicando che egli col suo commento svela ciò che nel divino Poema rimarrebbe ai lettori incomprensibile. Nel disegno questa miniatura è poco lodata, e veramente in questa parte Simone non valse molto, siccome nel fare le mani che nelle sue opere, come in questa, sono sempre brutte; le teste non possono dirsi belle, però son piene di verità, ma la proprietà e la varietà del piegheggiare dei panni, l'invenzione, il colorito e le altre parti non dànno luogo al rigore della critica.

Trattandosi di un artefice così valentuomo e di uno della più bella gloria dell'antica scuola senese, non vogliamo omettere altre sue opere, delle quali nè dallo storico aretino, nè da altri si trova fatto cenno. In Napoli, in

San Lorenzo Maggiore, all'ottava cappella a destra, vedesi una bellissima tavola nella quale è rappresentato san Lodovico d'Angiò che corona il gran Roberto suo fratello. Nel sottoposto gradino sono espressi varii fatti della vita del santo, e fra una storietta e l'altra, leggesi a sillabe staccate il nome di SIMON DE SENIS ME PINSIT. Un altra bella opera trovasi in Orvieto nella chiesa dei Domenicani, ed è una tavola divisa in cinque pezzi con la Madonna nel mezzo, san Pietro, san Domenico, san Paolo, santa Maria Maddalena ai lati, in mezze figure. Sotto la Madonna vi è scritto il nome di Simone e l'anno 1320. Un'altra anco pregevole tavola conservasi in Inghilterra nell'istituto di Liverpool: vi è figurata la Vergine Madre e san Giuseppe che rimproverano il bambino Gesù per averli abbandonati, ed essere andato a disputare nel tempio con i dottori. Vi è parimente segnato il nome dell'artefice senese e l'anno 1342. Vuolsi che sia del medesimo pennello il trittico con la Crocifissione, la Deposizione, e negli sportelli l'Angelo annunziatore e la Vergine Annunziata che vedesi nella Pinacoteca d'Anversa. L'esecuzione meccanica di questo dipinto, e lo scritto SIMON PINSIT, sono le ragioni che si adducono in favore dell'autenticità del dipinto dell'artefice senese.

Ma di queste sue tavole, niuna è così grandiosa e magistralmente condotta come quella che Simone dipinse per l'altare maggiore dei Padri Domenicani in Santa Caterina di Pisa. Essa è quella tavola che il Da Morrona ed altri, seguendo l'errore del Vasari, attribuiscono a Lippo Memmi, ed il Tronci, seguito dal Della Valle, ascrive ai due cognati. L'iscrizione che leggesi sotto la

Vergine, la quale dice SYMON DE SENIS ME PINXIT dichiara apertamente essere stata dipinta dal solo Simone; e sebbene vi manchi l'anno, tuttavia dagli annali del convento di Santa Caterina si scopre essere stata lavorata nel 1320, essendone procuratore fra Pietro, converso di quel convento. Questo egregio dipinto non solamente è delle più ammirabili opere di Simone attesa la sua grandiosità, perciocchè si compone di trentacinque scompartimenti, con dentro altrettante mezze figure di santi e sante, piccoli e grandi: ma bensì per la magistrale maniera colla quale è lavorata, per la finezza dell'esecuzione che è cosa veramente meravigliosa, per l'ingenuità e la soavità dell'espressione degli affetti che sono dimostrati in un modo sopra ogni dire puro e vivace. Al presente questa preziosa pittura trovasi sparsa e divisa in quattordici pezzi, metà dei quali si conservano nello scrittoio del Seminario arcivescovile, e gli altri nella Galleria della Accademia pisana di Belle Arti, e sono sei del gradino, ed uno dei principali con san Giovanni Battista.

Delle opere fatte da Simone in Avignone, ove andò per fare il ritratto di madonna Laura, altro oggi non resta che una piccola cosa nel portico della cattedrale, e per quanto si è indagato non è stato possibile rinvenire le altre pitture che vi aveva eseguite. Vuolsi che dopo questi suoi lavori, oggi dispersi o guasti, tornasse in Italia, e quindi nuovamente facesse ritorno in Avignone, ove, come risulta dal necrologio di San Domenico di Siena, che ora trovasi nella biblioteca comunale, morì nel Luglio del 1344 senza lasciare altri allievi, all'infuori di suo cognato Lippo Memmi, che seguitò quanto più potè la maniera di Simone.

Lippo Memmi — Se lo imitasse con grande perfezione, chiaro apparisce da quella tavola che insieme condussero pel Duomo di Siena, e che al presente vedesi nella citata Galleria degli Uffizi in Firenze. In questo egregio lavoro non è possibile distinguere la parte che ci ebbe ciascuno dei due maestri, tanto esattamente cammina Lippo su le tracce di Simone; e tanta perfetta imitazione dello stile di questo grande artefice scorgesi similmente negli altri lavori che appartengono interamente al solo pennello di Lippo. Ciò vedesi nella tavola del beato Agostino Novello nella sagrestia di Sant'Agostino a Siena, e in quell'altra rappresentante Nostra Signora detta del Popolo, nella chiesa dei Serviti, ambidue bellissimi lavori, e specialmente quest'ultimo che è di una finitezza sorprendentissima.

Della tavola a tempera che Lippo, secondo scrive il Vasari, fece per San Paolo a Ripa d'Arno, non si sa che ne sia avvenuto, e delle storie in affresco condotte da lui nella medesima chiesa, oggi appena ne rimane vestigio. S'ignora la sorte dell'altre tavole anco a tempera che aveva lavorato per i frati di Sant'Agostino in San Gimignano; nella quale chiesa però vedesi in un altare dipinta nel mezzo una Nostra Donna seduta in trono col divin figliolo, la quale credesi che sia del pennello di Lippo. Ma la pittura principale, e la più grande e pregevole che di questo abile discepolo di Simone si abbia, è quella della quale precedentemente abbiamo fatto cenno; cioè la Madonna con varii santi nella sala del palazzo del Comune di San Gimignano. L'invenzione di questa bella pittura può dirsi presso a poco la medesima di quella dipinta da Simone nella sala del palazzo pub-

blico di Siena, se non che è meno varia e men copiosa; vi si vede però Nostra Signora seduta in trono col suo divin pargoletto ritto in piè sulle ginocchia della madre, e circondato da un ricco stuolo di angeli e di santi; otto dei quali sorreggono le aste di un ampio baldacchino, nella cui balza sono alternativamente dipinte le armi di Nello Tolomei, del Comune di San Gimignano e di Francia. Davanti alla Vergine è genuflesso Nello dei Tolomei, a tempo del quale, cioè nel 1317, quando era podestà e capitano del Comune delle terre di San Gimignano, Lippo eseguì questo bel lavoro, come leggesi nella iscrizione posta sotto la Madonna, ove si legge ancora che nel 1467 fu restaurata da Benozzo Gozzoli; il di cui restauro, a parere di alcuni, sembra che in altro non consista che nell' aggiunta di quattro figure, due per parte, nelle estremità della pittura. Il Lanzi, parlando di Lippo, dice che ove lavorò senza l'aiuto di Simone, comparisce mediocre nell'invenzione e nel disegno, ma sempre buon coloritore, e diligentissimo, aggiungerei, nell'esecuzione e nel panneggiamento. E a dire il vero, questi due sono i principali pregi che ammiriamo nelle opere fatte da Lippo soltanto, il quale in quanto al disegno non poteva avere dei grandi esempi da Simone, che in questa parte non ebbe troppa esattezza; tuttavia Lippo à del merito nella rotondità delle mani e delle braccia.

Martino di Bartolommeo — Per compiere questo primo periodo dell'arte, che comprende tutto il secolo decimoquarto, in cui gli studi e i progressi degli artefici fecero sparire dalle loro produzioni l' antica maniera greca, altro non ci resta che far menzione dei loro di-

scepoli che, comunque in gran parte rimodernati, ritennero sempre qualche segno che è l'indizio della loro derivazione dalla prima vecchia scuola. Fra questi nomineremo Martino di Bartolommeo di maestro Biagio, del quale in patria sono alcune pitture nella chiesa della Confraternita della Beata Vergine sotto lo Spedale, e molti affreschi trovansi parimente nella sala dell'antico Magistrato della Balìa. Il Lanzi cita una opera fatta pel Duomo, rappresentante la traslazione del corpo di san Crescenzio, ed una tavola in Sant' Antonio abate con grado, migliore di essa.

Nè pare che Siena possegga altro di questo pittore, sicchè per avere altre notizie di lui, bisogna andar fuori di patria, ed infatti troviamo in Pisa altre sue pitture che meritano particolare attenzione. E una di queste è la gran tavola che Martino nell'aprile del 1402 prese a fare insieme con Giovanni del fu Piero da Napoli, del quale in Pisa, ove dimorò lungo tempo, restano varie opere, e che oggi trovansi nello Spedale di Santa Chiara. In questo bel lavoro è figurata la Vergine col suo puttino Gesù, con ai lati sant' Agostino, san Giovanni Battista, san Giovanni Evangelista e santa Chiara; e sopra san Marco e san Luca. Questa tavola che manca del gradino, con gli apostoli, otto profeti e due serafini, è stata attribuita dal Rosini a Taddeo Bartoli, ma da un documento di quel pio luogo si ritrae essere dei due suddetti pittori. Un' altra tavola nella quale leggesi il nome di Martino, vedesi appesa alla parete di una stanza dello Spedale vicino alla chiesa dei Trovatelli di Pisa; ma il suo lavoro capitale sembra essere quello che anni sono è stato scoperto nella terra di Cascina presso Pisa;

Queste pitture ammirabili per la loro vastità e la ricchezza delle invenzioni sono quelle medesime che lo Zuccagni-Orlandini à indicato come opere del Luino, al quale veramente non possono ascriversi, tanto per la differenza notabile della maniera con la quale sono eseguite, quanto più per esservi scritto il nome di Martino di Bartolommeo, a cui giustamente sono state rivendicate.

Il Bonaini fu quello che fece questa scoperta, dopo la quale abbiamo avuti altri dettagli più precisi di queste belle pitture, che trovansi nell'antica chiesa di San Giovanni Battista, già magione dei Cavalieri dell'ordine Gerosolimitano. Sono affreschi a chiaroscuro e a colori, e la maggiore delle storie che Martino vi eseguì è la Crocifissione del Redentore. Al disotto, dei quattro affreschi che prima esistevano, non ne restano che due soltanto, e rappresentano l'uno il battesimo di Gesù Cristo, e l'altro il convito di Erodiade. Molte altre pitture a chiaroscuro e a colori veggonsi attorno alle altre pareti, e sono storie del vecchio testamento, cominciando dalla creazione di Adamo ed Eva sino al giudizio di Salomone. Anco nella volta sono varie altre storie a chiaroscuro, e tutti questi belli affreschi ci fanno conoscere la fecondità della mente di Martino, il quale nell'esecuzione meccanica, come nella parte psicologica dell'arte è degno d'ammirazione quanto lo sono altri del suo tempo.

— Di Bartolommeo Bolgarini, discepolo di Pietro Lorenzetti, oggi non si conosce veruna opera che con certezza sia sua; nè altrove sappiamo indicare sue pitture, quantunque il Vasari dica che lavorasse molte tavole

in varii luoghi d'Italia. La tavola all'altare della cappella di san Silvestro in Santa Croce a Firenze è perita, sicchè non possiamo dare verun ragguaglio di questo pittore.

Berna — Molte opere invece si citano del Berna, sebbene anco di quest'altro abile artefice senese dobbiamo compiangere la perdita di varie altre, come oltre le storiette a fresco in due cappelle in Sant'Agostino a Siena, quella che descrive il Vasari nella facciata della chiesa, rappresentante « un giovine menato alla giustizia, così ben fatto quanto sia possibile immaginarsi, vedendosi in quello espressa la pallidezza e il timore della morte in modo simiglianti al vero, che meritò perciò somma lode. Era accanto al giovine detto un frate che lo confortava, molto bene atteggiato e condotto; ed insomma, ogni cosa di quell'opera così vivamente lavorata, che ben parve che in quest'opera il Berna s'immaginasse il caso orribilissimo, come dee essere, e pieno di acerbissimo e crudo spavento, poichè lo ritrasse così bene col pennello, che la cosa stessa apparente in atto non moverebbe maggiore effetto. »

Or da questa bella descrizione dello storico d'Arezzo, risulta chiaramente essere stato il Berna un pittore che con naturalezza e verità meravigliosa sapeva esprimere gli affetti e i moti dell'animo; e una simile qualità è da tenersi in pregio grandissimo, imperocchè più che qualunque altra dote corrisponde egregiamente allo scopo dell'arte. Non v'à dubbio, il disegno, il colorito concorrono a rendere bella una. rappresentanza, impercioocchè molto allora ne gode la vista; ma che faresti di una pittura in cui le figure ben disegnate e vagamente

colorite fossero prive di anima e di quella espressione che potentemente s'impadronisce del tuo spirito e lo domina in modo da movere in te tutte le emozioni, come se tu fossi presente ad una scena reale? Ove adunque una rappresentanza pittorica non à la forza di produrre nell' animo dello spettatore un effetto simile, manca allora dell'arcana potenza dell'arte, e per me un'opera tale, comunque pregevole per altri bei requisiti, non sarà mai l'opera di coloro che vivono una vita intellettuale, e che amano in una pittura il trionfo del sentimento e dell'espressione, più che quello delle forme e dei colori.

Considerato perciò il Berna dal lato psicologico dell'arte, debbe dirsi d'averne egli raggiunta la parte più difficile e principale, e se tutti i pittori conoscessero profondamente al pari di lui il segreto di fare col pennello in modo che una muta rappresentanza ricsca nondimeno loquacissima ed espressiva, per l'intensità e la verosimiglianza con che son dimostrati gli interni sentimenti, si avrebbero delle produzioni artistiche, capaci di produrre quel medesimo gagliardo effetto che destava in chi rimirava nella chiesa di Sant'Agostino a Cortona la storia di Marino barattiere, il quale, avendo per cupidigia di danaro dato, e fattone scritta di propria mano, l'anima al diavolo, pieno di paura, e in un tempo di fede e di speranza, si raccomandava a san Jacopo che lo liberasse dalla promessa contratta con lo spirito infernale; il quale, brutto a meraviglia, e con mirabile prontezza d'attitudine, mostrandogli lo scritto, cercava a tutto potere far valere le sue ragioni. Ma disgraziatamente anco questa tanto vivace pittura oggi non esiste più, e la medesima sorte ebbe parimente quella che rappresentante

l'istesso argomento perì nell'incendio che bruciò la chiesa di Santo Spirito di Firenze.

Sembra che un fatale destino perseguitasse le più ragguardevoli opere di questo chiarissimo maestro, il quale essendo per lo più vissuto fuori di patria, in Siena non lasciò che poche cose, e quelle stesse che si additano per sue, non tutte gli si possono attribuire con fondamento. Fra queste vi è la Natività del Redentore nella chiesa dei Serviti, pittura che sente molto della maniera del Berna, ma alcuni credono che sia della sua scuola; l'istesso si dice di Nostra Signora del Rosario nella chiesa di Santo Spirito. Però sembra essere indubitatamente sua la tavola nella chiesa dei Benedettini accanto alla tela del Rosario del Sodoma, quell'altra con la beata Vergine nell'Oratorio del Santo Nome di Gesù. Il Berna fu migliore coloritore a tempera che a fresco, ed è perciò più lodato nei quadri d'altare, che nelle storie sulle muraglie, ed in questo genere di colorire, come ancora nei panneggiamenti, cede a non pochi del suo tempo, ma nel disegno e nella espressione avanza moltissimi dei suoi contemporanei. E pochi sono veramente quelli che possono competere con lui in queste parti, in cui fu valentissimo; talento che mostrò parimente nel ritrarre gli animali, meglio di come si era fatto sino allora. Non si sa da chi fosse ammaestrato nella pittura, ma, guardando quelle sue opere a fresco nel tabernacolo di San Giovanni Laterano a Roma, ancora ben conservate, si direbbe discepolo di Pietro Lorenzetti. Il Rosini non ne à riportato l'intaglio, perchè, secondo lui, il Berna non è uno dei pittori che abbia fatto progredire l'arte; anzi a me pare che per opera sua abbia fatto un passo

assai notabile, imperocchè quando un artista è giunto ad esprimere le passioni dell'animo con tal forza e verità da commuovere gli spettatori, nella stessa guisa che assistessero realmente all'azione, parmi che abbia fatto il più che si possa da lui desiderare; e poichè un effetto così prodigioso non l'aveva ancora niun altro pittore prodotto, è d'uopo dire che il Berna abbia insegnato agli altri la vera via per portare l'arte alla più grande sua perfezione. E il D'Agincourt che seppe valutare l'alto merito del Berna, riporta le tavole di quelle belle ed espressive pitture, per provare con i monumenti di quanto l'arte va debitrice a questo benemerito artefice, che esperto disegnatore e vivace coloritore come egli era, possedè eminentemente un altro pregio, l'espressione, che è l'anima e la vita di una rappresentanza. Osservate infatti negli affreschi ora citati il quadro ove è la Vergine Annunziata, e vedrete se mai in quell'epoca si dipinse un'immagine più modesta e più cara di quella: l'Arcangelo le sta genuflesso dinanzi con le braccia incrociate sul petto, e nella sua attitudine à espresso mirabilmente il saluto, come nella mossa e nel volto della Vergine la modestia e la purissima verecondia che ella doveva naturalmente provare nel sentirsi salutare madre di Dio. Non meno soavemente espressivo è l'altro quadro ove è Nostra Signora seduta col bambino nudo su le ginocchia, e ai suoi piedi genuflesso un devoto, la di cui fisonomia è piena di pietosa venerazione, con in alto due angeli in atto di adorazione; ma a questi manca la testa, sicchè ci è impossibile ammirare quella celeste grazia che spira dal volto dell'angelo annunziatore. La Vergine però, dignitosa nel suo atteggiamento, affettuosa nel suo

sguardo, mostra nella sua cara fisonomia una dolcezza e una ineffabilità veramente mistica. Nulla poi dico dell'altra pittura nella quale si vede il Redentore che la corona regina dai cieli, imperocchè quella scena è sopra ogni dire gentile e soave. L'atto umile della madre che inchina il capo per essere coronata, ed il rispetto e la maestà con che il Figlio divino sta per porle il diadema, sono dimostrati con un sentimento e con una verità meravigliosa.

Non si sa l'anno della sua nascita, e si congettura che morisse verso il 1381 a San Gemignano, quando era per condurre a fine in quella Pieve alcune storie, che tuttora, sebbene in molti luoghi assai malamente ritoccate, si vedono nella parete della navata destra, entrando in chiesa. La prima rappresenta la Vergine Annunziata dall'Arcangelo Gabbriello, ed a questa tanto bene espressa rappresentanza segue la Natività di Gesù Cristo, l'Adorazione dei re Magi, la Circoncisione, la Strage degl' Innocenti, la Disputa del Redentore con i dottori, il Battesimo alle rive del Giordano e la Vocazione all'apostolato; opere assai belle per vivacità d'espressione, per bellezza di teste, per magistero di disegno, per pratica di colorito, per metodo di composizione e per altre qualità, onde io non esito annoverare il loro autore fra i più benemeriti artefici della prima epoca della scuola senese.

Giovanni d'Asciano — Alla morte del Berna questa vasta e copiosa opera fu continuata dal suo scolare Giovanni d'Asciano, del quale Siena non possiede nulla, quantunque il Vasari dica che dipingesse alcune cose nello Spedale della Scala, ed in Firenze nelle vecchie

case dei Medici altre pitture che gli acquistarono nome. E pare di certo che queste abbiano avuta la stessa sorte di quelle, ed è probabile che saranno state distrutte quando nel luogo di quella casa Cosimo fabbricò il palazzo che oggi volgarmente appellasi de' Riccardi, ai quali il Governo l'aveva venduto. Sicchè per conoscere le opere di questo artefice bisogna andare a San Gemignano, ove le altre storie che seguono per essere disegnate con minore esattezza e colorite meno gentilmente, benchè con maggiore vivacità, si crede che sieno quelle continuate da Giovanni. Vi si vede rappresentata la trasfigurazione sul Tabor: le nozze di Cana in Galilea: la resurrezione di Lazzaro, ove sono affetti bellissimi: Gesù Cristo che va a Gerusalemme, quando egli sta per entrare alle porte della città: la cena in casa del Fariseo: Giuda che riceve il denaro dai Sacerdoti: l'orazione nell'Orto: la cattura del Redentore: la percossa dello schiaffo nel Pretorio: la flagellazione: la coronazione di spine e la gita al Calvario; queste ultime cinque sono state ritoccate da altro pennello. A queste storie, condotte con vera maniera bernesca, fa seguito un gran quadro ove Giovanni figurò il gran mistero della Croce con forza d'espressione e con modi che ben corrispondono all'istante supremo della Passione di Gesù Cristo che vedesi crocifisso in mezzo ai due ladroni, e a moltissime figure che in diverse guise ànno azione in questa dolorosa scena. Attorno alla croce del Redentore volano varii angeli, e due altri veggonsi sopra il buon ladrone, mentre due demoni si aggirano attorno l'ostinato peccatore onde ghermirne l'anima, nel modo stesso che aveva fatto Simone Memmi in Santa Maria Novella. Quindi vedesi un grup-

po di soldati in atto di giuocarsi le vesti di Gesù Cristo, la Madre che cade svenuta fra le braccia delle Marie, mentre il Longino trafigge con la lancia il sacro costato del Salvatore; ed il tutto è fatto sì bene che vi si rivede l'istesso gusto e i medesimi modi del maestro; talchè, malgrado qualche differenza di maniera che corre fra queste storie e le otto precedenti, è sembrato a qualcuno essere assai difficile additare, come à fatto il Padre Della Valle, il Lanzi ed altri, le opere del Berna e quelle di Giovanni d'Asciano. Il che vale quanto a dire, che lo scolare à così perfettamente imitato lo stile del maestro, da non potersi distinguere l'uno dall'altro. Noi veramente non neghiamo questa grande somiglianza di maniera, ma pare che osservando bene quelle storie, il disegno, il colorito e l'espressione stessa delle figure ci rivelino quali siano del Berna e quali del discepolo.

— Dalla medesima scuola escì Luca di Tomè, del quale in Siena non c'è altro che una Vergine col bambino ed alcuni santi, dipinti a fresco nella sagrestia della chiesa di San Francesco. Ma una sua tavola, che è stata divisa in più pezzi, trovasi dietro il coro dei Cappuccini fuori del castello di San Quirico. Rappresenta una Sacra Famiglia, e vi si vede Nostra Signora col piccolo Redentore in braccio, seduta su le ginocchia di sant'Anna; concetto espresso con molta dignità, e raro a vedersi nelle opere contemporanee. Il colorito non ne è sufficientemente morbido, ma è abbastanza armonioso; le teste son graziose, e il volto della Vergine non manca di maestà e di decoro, le figure sono aggruppate con naturalezza e verità, ma il disegno e le vesti ànno sempre quella durezza dalla quale gli artefici non erano ancora

riesciti liberarsi. Sotto la Madonna è scritto il nome di Luca e l'anno 1367. Un'altra sua tavola, molto danneggiata, e nella quale si legge ugualmente il suo nome, conservasi nell'Oratorio detto di Monasterino delle Tolfe a due miglia da Siena, e in essa in mezzo piccole figure è effigiata la Madonna con due santi ai lati. Finalmente un altro suo bel quadro, e che, sebbene un po' guasto per incuria e per i cattivi restauri, avanza tutti gli altri suoi dipinti, vedesi nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Pisa. È un Gesù Cristo crocifisso, con la Vergine madre e san Giovanni ai lati, e sopra la croce l'Eterno Padre; opera assai pregevole per robusto e sugoso colorito, proprio della scuola senese, ma carica di disegno e d'espressione. In basso leggesi: LUCAS TOME DE SENIS PINXIT HOC ANNO DOMINI MCCCLXVI.

ANDREA VANNI — Nei medesimi anni, e propriamente dentro la seconda metà del secolo decimoquarto, fiorì un abile pittore chiamato Andrea Vanni, cui il Lanzi dice il Rubens della sua scuola per essere stato Capitano di Popolo, Ambasciatore della Repubblica senese al Papa, e onorato da santa Caterina con tre sue lettere, nelle quali gli dà molti savi ammaestramenti sopra la maniera di governare. Lo stesso storico asserisce essere sicuramente del Vanni una tavola che il Padre Della Valle vide divisa in varii pezzi nel convento di San Francesco, ed il principale di essi rappresentava la Vergine sedente col bambino in braccio, ma sì di questo, come degli altri, ignoriamo la sorte. Eglino ricordano similmente il martirio di san Sebastiano, nel quale malgrado qualche confusione nella disposizione delle figure che sembravano pigiarsi l'una con l'altra, l'autore delle lettere senesi

dice che nel nudo vi si cominciavano a vedere segnati i muscoli, le figure posavano bene, ma i piani non scortavano gran cosa. Al tempo suo trovavasi in fondo al dormitorio superiore del convento di San Martino, e, secondo riferisce il Tizio, fu dipinto nel 1379. Il Padre Della Valle loda molto più le figurine del gradino per il migliore disegno, come per la varietà e la ricchezza dei panneggiamenti.

Sei o sette anni avanti che il Vanni facesse questa tavola era stato in Napoli, ove molto lavorò pel conte Del Balzo nella chiesa che questi aveva eretta in un suo castello di Casalucc presso Aversa; ma tanto le tavole che gli affreschi che Andrea vi fece non esistono più. E pare che pochissime cose avanzino di questo artefice, imperocchè in Siena altro non resta che l'effigie di santa Caterina in una cappella della chiesa di San Domenico, alquanto malconcia, ed una assai grandiosa tavola nella sagrestia di quella di Santo Stefano. Questa è quella tavola che il Tizio dice fatta dal Vanni nel 1400 per l'altare maggiore dei frati minori di San Francesco, e perciò debbe ritenersi, se non l'ultimo, almeno uno degli ultimi suoi lavori, non trovandosi di lui altre memorie oltre quell'anno. È composta di ventuno compartimenti, ed a prima vista sembra quasi essere quella di Bartolommeo Vivarini nella Galleria di Bologna. In quella di mezzo vedesi figurata Nostra Donna col bambino Gesù in piedi sulle sue ginocchia; sopra vedesi l'Annunziazione alla quale prima era soprapposta un'altra storietta che è stata involata. Ai lati sono tre ordini di pitture, e in ciascuno di essi sono rappresentati tre Santi, come usarono fare in quel tempo varii pittori, fra i quali

il contemporaneo del Pinturicchio, Niccolò Alunno, che in siffatta guisa dispose le figure di una tavola che trovasi a Fuligno. Da questo lavoro, e da quel che avanza in san Domenico, si scorge che il Vanni tenne il posto fra i secondari artefici del suo tempo, e quantunque si sforzi escire dall'antica grettezza, e nel colorire abbia del merito, come generalmente tutti i maestri senesi, resta al disotto del Lorenzetti, ed anco di Taddeo Bartoli, che già allora aveva fama in patria. '

— Si nominano varii altri artefici di quel tempo, ma di essi il più che merita essere rammentato , è quel Frate Martino che dipinse nella inferiore chiesa di San Francesco d'Assisi, dopo che vi lavorarono i grandi seguaci di Giotto. Di questo artefice si à memoria in un codice in pergamena che si conserva da quei frati, ed il Fea è stato il primo a darne notizia nella sua descrizione della Basilica d'Assisi. Egli lo crede nipote e scolare di Simone Memmi, su la maniera del quale lavorò alcune storie della vita di san Stanislao, e quella coronazione di Nostra Donna che il Vasari attribuisce a Giottino lodandone la grazia degli angioli, e le belle arie delle loro teste, la dolcezza e la delicatezza e l'anima dei colori; lodi che ora dobbiamo rivolgere a questo Frate Martino, che seppe così bene condurre quell'opera da esserne in sua vece tanto commendato uno dei più bravi giotteschi. Il Rosini, seguendo il Fea, rivendica a Martino le storie ed il Crocifisso del refettorio del convento d'Assisi, che il biografo aretino ascrive a Simone Memmi; ma giustamente è stato osservato, che il Vasari parla di pittura che sino al suoi tempi vedevasi imperfetta, e appena segnata nell'arricciatura, mentre il codice citato ne ricorda

una affatto compiuta; laonde debbe dirsi che in quel refettorio fossero opere tanto di Frate Martino, quanto ancora di Simone Memmi.

Bartolo di maestro Fredi — L'ultimo di questo primo periodo è Bartolo di maestro Fredi, che già era pittore nel 1356, come lesse il Vasari nell'iscrizione che vedevasi ai suoi tempi, oggi sparita, sotto le storie del Vecchio Testamento dipinte nella parete sinistra entrando nella Pieve di San Gemignano. Quello scrittore le dice cose mediocri, e noi non possiamo che ripetere il suo parere, essendo così guaste e sformate dai cattivi restauri, che non solo non può quasi più nulla vedersi dell'opera primitiva, ma potrebbero anco dirsi quasi perdute. Egli però saviamente soggiunge che quelle dovettero essere delle prime cose che Bartolo facesse, imperocchè nelle opere che lavorò poi mostrò migliore pratica di colorire, migliore maniera di disegnare, con assai belle arie di teste, benchè nelle estremità ritenesse sempre qualche cosa dell'antico. Questo suo giudizio è fondato sopra una tavola del 1388 che ei vide nella chiesa di Sant'Agostino della medesima terra, e nella quale leggevasi oltre l'anno suddetto il nome del pittore, che ora è del tutto sparito.

Nella Galleria dell'Accadèmia delle Belle Arti di Siena trovansi varie tavolette di maestro Bartolo di Fredi, che altre volte componevano la grande tavola dell'Incoronazione della Vergine che questo pittore lavorò per la chiesa dei Francescani di Montalcino, e che ora vedesi nella sagrestia. Sono varie storiette della vita di Nostra Donna, come lo Sposalizio e la Presentazione al tempio, il Transito e l'Assunzione al cielo, e varie altre. Che

queste piccole storie siano indubitatamente di Bartolo di Fredi si ritrae dall' iscrizione BARTOLUS MAGISTRI FREDI DE SENIS PINXIT ANNO DOMINI MCCCLXXXVIII, posta nella rammentata tavola dell' Incoronazione. Nella stessa chiesa di San Francesco sono varie altre tavolette, in una delle quali è figurato il beato Filippo di Montalcino in estasi, in un'altra quando egli facendo il segno della croce guarisce gli storpiati; quindi il Battesimo di Gesù Cristo, e l'Angelo custode, tutte figurine un po'più di un palmo. Queste tavolette avevano in mezzo un'altra tavola più grande con figure di due braccia, è nella quale rappresentasi la deposizione dalla Croce, con sotto la seguente iscrizione alquanto mutilata . . . . . . MAGISTRI FREDI DE SENIS ANNO DOMINI MCCCLXXXII.

— Dopo questo maestro, non facciamo conto di altri minori artefici, come di quel Cecco di Martino, che dicesi fosse fratello minore di Simone Memmi, e che in compagnia di un certo Duccio dipinse una Nostra Donna nel portone di Camollia; nè di quel Jacopo di Mino cui il Padre Della Valle à confuso con maestro Mino, e del quale nella Galleria dell' Istituto delle Belle Arti di Siena è una tavola con l'anno 1362, di maniera che molto somiglia a quella del Memmi, specialmente nel colorito che è abbastanza florido come in quel maestro. Rappresenta la Vergine a sedere col suo fantolino in braccio, e in atto di porre una corona sul capo di una santa che le sta dinanzi genuflessa. Ai lati sono sant'Antonio abate e un altro santo armato. Vi si legge sotto il nome dell'autore.

— Eccoci di già pervenuti alla fine del secolo decimoquarto, in cui l'arte in Siena giunse a quell' alto grado

al quale la portarono i più grandi giotteschi; e come in Firenze per opera di Cimabue cominciò a sparire quella goffa maniera greca, così in Siena nello stesso tempo per opera di Guido si tentò la riforma dell'arte che cominciò a divenire italiana. Quindi con l'aiuto di Duccio, che le diede più forma e più carattere nazionale, migliorò assai, e perdendo sempre più i segni dell'impronta bizantina, mediante i lavori del Segna e di Ugolino, progredì poi molto più nel colorito e nel disegno, acquistando più grazia e bellezza di teste, migliore condotta di panneggiamenti, più naturalezza di mosse e di atti, quando entrarono nella carriera pittorica i due Lorenzetti che diedero ancora più perfezione all'invenzione, e principalmente Simone Memmi, che ordinò in più bella guisa la composizione della storia, ed il Berna che espresse con vivacità meravigliosa gli affetti dell'animo. E sebbene paresse ad alcuni che la scuola senese nella seconda metà del secolo decimoquarto alquanto indietreggiasse a causa della servile imitazione, e per quel fare di pratica al quale qualche pittore si abbandonò, e molto più per la peste del 1348, che, decimando gran parte delle popolazioni italiane, spense in ogni scuola molti chiarissimi maestri, pure considerando le opere dei due Bartoli, di Matteo di Giovanni e di qualche altro, non sembrami che realmente abbia avuto luogo questo retrocedimento; anzi parmi scorgervi un novello progresso tanto nel disegno, come nella pratica del colorire, e molto più poi nella prospettiva, e nel nudo che si vide segnato con sufficiente ragione anatomica. Questo miglioramento apparisce anco nelle altre parti, dalle quali sparve l'antica grettezza, onde poi le opere mostrarono un carattere più

elevato, le composizioni apparvero più regolate, i panneggiamenti con facilità ed ampiezza piegati, i movimenti più liberi ed animati, e da tutto questo insieme nacque una novella maniera più corretta e gentile, più grandiosa e più perfetta.

E dobbiamo ancora soggiungere, che la scuola senese in tutto questo periodo della prima epoca del risorgimento dell'arte, conservò più a lungo che non fece quella di Firenze quei tipi tradizionali, onde nelle opere degli antichi maestri si osserva una infusione d'ingenuità, di candore e di vita celeste, che sembrano senza dubbio il risultato d'ispirazioni veramente divine. Il confronto che potrà portarsi fra le produzioni di queste due scuole mistiche, ci somministrerà tutti gli elementi per conoscere sino a quale altezza si sollevarono gli artefici senesi, i quali, nei soggetti ascetici, in cui richiedesi una certa spiritualità per esprimere il sentimento religioso, si mostrano sempre compresi e dalla santità del loro compito, e dalla grandezza del mistero che pongono in scena; ed è perciò che nelle loro composizioni religiose predomina l'elemento eminentemente estetico, cioè, la santità e il sentimento cristiano; e questo così devotamente ed affettuosamente significato, che le loro immagini, piene di grazia e di purità celeste, esercitano sull'immaginazione e sul core delle anime pie un'arcana e potente influenza. Da qui si vede come quei maestri possedessero il gran segreto dell'arte di commovere intimamente, e fare in modo che più viva si ridesti la devozione e la fede in coloro che si prostrano dinanzi ad un altare. Questo ci pone nel caso di conoscere che l'esercizio della pittura fu per quegli artefici una

specie di culto, a cui eglino si consacrarono sotto l'influsso delle proprie ispirazioni naturalmente mistiche, e dalle quali furono condotti a spiritualizzare, se sia possibile, la forma, o a meglio dire, far signoreggiare nelle loro opere l'intelligibile sul sensibile. Così eglino considerando il concetto come l'elemento principale di una pittorica rappresentanza, si applicarono a perfezionare maggiormente l'arte dal lato psicologico, e riescirono così bene, che nel figurare gli enti del cielo, li espressero con tipi sì puri e splendenti di divinità, quanto mai esser possono gli esseri glorificati. Or questa loro fedeltà alle antiche tradizioni si prolungò sino alla metà del secolo decimoquinto, quando Matteo di Giovanni introducendo nel disegno maggior fierezza, e per affettare cognizioni anatomiche, cominciò a rilevare con risentimento nel nudo i muscoli e le vene, e da allora in poi la ruggine del naturalismo principiò a rodere l'ideale mistico, e la scuola senese a perdere quello slancio onde altre volte si era elevata alla grazia mistica e alla grazia angelica.

Taddeo Bartoli. — Da questa corruzione però andò esente Taddeo Bartoli, cui alcuni ànno creduto figliolo di Bartolo di Fredi del quale abbiamo parlato; ma in questo errore son caduti coloro che ànno seguìto il Vasari, sapendosi per documenti anco autentici, che il padre di Taddeo fu un tal Bartolo di maestro Mino, come si legge in una carta del 1385 scritta di mano dello stesso Taddeo, con la quale si obbliga di dipingere nel coro del vecchio Duomo di Siena. In essa ci si dice figliolo di un Bartolo di Mino, il quale Bartolo dal ruolo dei pittori ascritti al Breve dell'arte, ove è segnato il nome di Taddeo, si sa che era barbiere. Il Mancini che proba-

bilmente riscontrò i medesimi documenti è ancor egli di questa opinione, rinnovata dagli annotatori del Vasari, i quali, soggiungendo che alloraquando maestro di Bartolo di maestro Fredi fece, nel 1409, testamento non nominò altro figliolo, nè altro crede che un Andrea che seguì l'arte paterna, conchiudono giustamente non potersi più ritenere che questo maestro Bartolo fosse il padre di Taddeo.

Ma ciò nulla importando all'arte, diremo piuttosto essere stato Taddeo uno degli artefici più attaccati alle tradizioni del periodo anteriore, e le sue composizioni religiose, improntate del vero carattere mistico, respirano, quasi direi, quella grazia e quella spiritualità che produce sulle anime pure un incanto indefinibile. Nel contemplare nelle sue sacre immagini tanta purezza e celestiale espressione, si direbbe che Taddeo, al pari del solitario pittore di Fiesole, maneggiasse soltanto il pennello nel momento in cui l'anima sua era misticamente ispirata, imperocchè quella infusione di candore verginale, di dolcezza e di maestà divina che ammiriamo nelle sue pitture, non può essere che l'effetto delle ispirazioni celesti dell'anima sua. Osservate infatti la tavola della Galleria dell'Istituto delle Belle Arti di Siena, nella quale è figurata l'Annunziazione di Nostra Donna, e vi convincerete sicuramente di ciò che sopra si è detto. Non vi dico nulla del volto dell'Arcangiolo che splende di grazia serafica, ma quello della Vergine è sì puro e modesto, sì caro e celestiale da esercitare la più deliziosa influenza nelle anime cristiane. La scena naturalmente è muta, ma le figure che la rappresentano parlano un linguaggio misterioso, che viene compreso da tutti

i cori. Ciò è senza dubbio il risultato di quella vivace e soave espressione che le rende cotanto animate, e per la quale quella immagine della Madonna e dell' angiolo fa gustare a coloro che vi ricorrono nelle loro disgrazie un certo conforto che li consola, e li fa sperare. Vi si legge il nome di Taddeo, e l'anno 1409.

E questo incanto, anzi questa potente attrazione producono le altre sue pitture, nelle quali egli rappresentò la Madre d'ogni misericordia, o la Regina dei cieli, o la Signora di tutte le grazie. Ciò si vede in quel suo quadro che conservasi in Siena in una cappella della Compagnia di Santa Caterina della notte: è diviso in tre compartimenti, ed in quello di mezzo è la Madonna col bambino Gesù, e due Angioli che suonano diversi strumenti; a destra è san Giovanni Battista, e a sinistra sant'Andrea apostolo. Questa tavola, nella di cui iscrizione è segnato il nome dell'autore, con la data del MILLE CCCC.., forse X, fa testimonianza non solo del merito di Taddeo in ciò che spetta al lato tecnico, ma molto più sotto il rapporto psicologico in cui debba essere particolarmente considerata questa bella pittura. Il tipo della madre e del divino infante ricorda i tipi della scuola mistica allora dominante, e la loro espressione ci rivela la purezza dei celesti, e c'infiamma di devozione e di santo affetto.

Or questo sì grande magistero con cui Taddeo seppe figurare con vero concetto cristiano la Madre del Verbo di Dio, e la grande arte che mostrò ancora nel colorito, nel panneggiare e nel variare le teste,. non che nell'aggruppare le figure, lo fecero salire in sì alta fama, che Francesco di Carrara, signore di Padova malgrado che avesse seco due valenti artefici, il Semitecolo ed il

Guariento dimandò alla Signoria della Repubblica di Siena con gran fervore, perchè Taddeo si recasse da lui, chè desiderava avere del suo pennello alcune opere. Ma disgraziatamente tanto le tavole che lavorò per l'Arena, quanto quelle per la chiesa del Santo sono perite, e con esse sembra ancora che perissero gli affreschi, imperocchè dopo le diligenti indagini di varii intendenti d'arte, non è riescito scoprirne vestigio alcuno. E questa perdita è da compiangersi non per Taddeo, la di cui fama non potrà mai venir meno, essendo così bene assicurata dalle lodi degli antichi scrittori, e molto più dalla bellezza delle sue opere che rimangono in Toscana, ma per la storia che avrebbe avuti in quelle pitture i monumenti per stabilire l'influenza che l'artefice senese esercitò dopo Giotto nella scuola padovana, viepiù che questa dopo quel tempo si avanzò un po' più oltre della Veneziana, dalla quale poi fu interamente assorbita.

Qualche cosa all'incontro resta in Perugia, e sebbene non esistano più le storie a fresco della vita di santa Caterina nella chiesa di san Domenico, rimane però tuttora la bellissima tavola nel refettorio del Convento di san Francesco, opera indubitatamente di Taddeo, siccome ne fa aperta dichiarazione la sottoposta iscrizione che porta il suo nome ed il 1403. Vi si vede effigiata la Madonna col bambino, e due angeli ai piedi di lei in atto di suonare strumenti musicali, e la grazia che respira questo incantevole quadro è sì grande e divina, che quasi sarei indotto a ritenere, essere stata questa immagine il modello dal quale gli artisti perugini trassero le loro mistiche ispirazioni. Il certo poi si è che Taddeo influì moltissimo sulla scuola Umbra, la quale

fecondò e fece rifiorire i preziosi germi che l'artefice senese direttamente o indirettamente vi aveva depositati, e la prova più parlante l'abbiamo nel vedere rinnovata in quelle contrade la di lui maniera, oltre che poi la novella scuola che ivi sorse, sembra esser cresciuta sugli esempi lasciati dal nostro Taddeo, il quale non solamente merita lodi di valentuomo per avere lavorate delle opere mirabilissime, con tanto vantaggio della propria scuola, ma bensì ancora per avere estesa la sua benefica influenza sin' oltre i confini della sua patria. Infatti nel muro esterno dell'Ospizio dei santi Giovanni e Antonio in Assisi si vede una Nostra Signora fra due santi, e innanzi a lei genuflessi quattro pellegrini; la quale opera, tanto nei tipi, quanto nel tono bruno delle carnagioni, come ancora nelle altre parti, è interamente condotta su la maniera dell'artefice della Madonna del refettorio di San Francesco di Perugia, e nel ravvisare sì perfetta rassomiglianza del suo stile, debbe dirsi che Taddeo, nell'Umbria, formasse, se non degli scolari, degli imitatori sicuramente. Il primo a parlare di questa sacra immagine è stato il barone di Rumohr, il quale nella parte opposta à osservato parimenti una Vergine Annunziata, alquanto mutilata, che a lui è sembrata dell' istesso pennello che colorì la sopraddetta Madonna dell'Ospizio di Assisi, avendovi per di più letto il nome di Martinelli con la data del 1422, come in quell' altra immagine, nella quale il nome del pittore era cancellato. All'istesso scrittore è parso scorgere pure la maniera di Taddeo in quella storia del miracolo di san Giacomo di Compostella, dipinta da Pietro Antonio di Foligno in una cappella contigua alla pittura del Martinelli, sicchè possiamo bene

trarre la giusta conseguenza, che la scuola senese, non solo ebbe una esistenza sua propria, ma dilatò ancora i suoi confini al di là del limite del suo territorio.

Oltre agli esempi accennati, e per maggiormente dimostrare l'influenza che Taddeo esercitò nell'Umbria, ricordiamo il MS. n.° 43 che ritrovasi nella Biblioteca canonicale di Perugia, che sembra essere della prima metà del secolo decimoquinto. In esso vi sono delle belle miniature le quali paiono fatte da Taddeo. Il Giudizio finale e la Strage degl'Innocenti sono le storie che più manifestamente portano l'impronta della maniera dello artefice senese.

Delle opere che di Taddeo si citano, parecchie sono perdute, e la tavola che fece per Sant'Agostino d'Arezzo non v'è più, nè si sa dove sia; perduto è l'Inferno che aveva lavorato a fresco sull'invenzione dell'Alighieri, a Monte Oliveto di Volterra, per la quale città dipinse pure varie tavole, ma al presente non se ne vede che una nella sagrestia dell'Oratorio di Sant'Antonio abate, e nella quale son figurati varii santi. Porta il nome di Taddeo e l'anno 14... cioè 1418, come lesse lo storico Giachi che vide intero questo millesimo.

Degli affreschi condotti nel Duomo di Pisa, ove era la Presentazione di Maria al tempio non avanza più nulla, e delle opere al Camposanto restano soltanto presso l'arco della cappella Aulla alcuni frammenti di una storia delineata con la cinabrese, e che rappresenta l'Incoronazione di Nostra Donna con molti angeli. Sembra però che quest'opera sia di altro artefice, e dai documenti ritrovati dal Ciampi si rileva, che l'autore ne è Pietro Puccio d'Orvieto, del quale non trovo menzione

nel Lanzi. Tuttavia il Da Morrona sospetta che il dipinto di questo artefice sia perito, e che nelle parti guaste della pittura di Pietro Taddeo adoperasse i suoi pennelli. La tavola che il Bartoli aveva lavorata per l'altare maggiore di San Paolo all' Orto con la Vergine, il divino Infante e quattro santi in campo d'oro, e al disotto il nome del pittore e l'anno 1390 trovasi sin dal 1812 nel real Museo del Louvre a Parigi; e l'altra dipinta per la sagrestia di San Francesco, che porta pure il nome di Taddeo e la data del 1395, alcuni anni sono vedevasi presso il signor M. Supino, mancante però del gradino. Rappresenta la Vergine col bambino, e ai lati alcuni santi e due angeli che pongono sul di lei capo un diadema ricco di pietre preziose, e con la leggenda in caratteri d' oro *Mater Misericordiae*. In questo bel quadro, come in quell'altro dell' Istituto delle Belle Arti di Siena, Taddeo imita felicemente la maniera di Simone Memmi, sebbene generalmente egli tenesse lo stile di Ambrogio Lorenzetti, da cui io credo che sia stato istruito nell'arte. Il volto della Vergine è dei più belli che si facessero in quel secolo, il panneggio è ricco, ma le pieghe alquanto dure, il disegno non sempre preciso, la espressione è piena di vita e d'amore beatificante, ed il colorito molto più vago e acceso che nelle altre opere di questo chiarissimo artefice.

Ma bella fra quelle delle quali abbiamo fatta menzione, e che debba considerarsi come una delle più stupende produzioni dell'arte cristiana nel principio del quindicesimo secolo, è senza dubbio l'altra che si conserva nello spedale di Pisa. È una tavola in tre scompartimenti, e in quello di mezzo è figurata Nostra Signora a

sedere col divino infante in seno, a destra san Giovanni Battista e sant'Agostino, e a sinistra san Girolamo e santa Chiara. Nell'eseguire questo prezioso quadro, il Bartoli à adempito tanto alle condizioni tecniche impostegli dall'arte, e molto più alle condizioni psico-religiose derivate dalle proprie ispirazioni; imperocchè la maniera con la quale sono condotte le figure è della più grande che allora si vedesse, i panneggiamenti riccamente tagliati ànno partiti di pieghe ben disposti, il colorito è ameno e vivace, come l'usarono i migliori di quella scuola, i tipi sono ben variati e significanti, specialmente quello della Vergine, la quale se avesse il naso meglio adattato sarebbe veramente bellissima. Ella siede con maestà, e da quella sua cara fisonomia traspira quell'affetto, quell'incanto mistico e quella grazia si ineffabile, che rendendola veramente bella e ideale, esercita una tale potente attrazione, che gli sguardi ed il core dei fedeli durano fatica a staccarsi; laonde debbe concludersi avere il Bartoli conosciuto il gran segreto di colpire l'immaginazione, e commovere il cuore degli spettatori.

Altri suoi pregevoli lavori sono in San Gemignano ove nella Pieve trovansi due tavole, l'una delle quali, che si vede nella cappella del fonte battesimale, e porta il nome di Taddeo, rappresenta in mezze figure Nostra Donna con due Santi per ciascun lato; e l'altra che è nella stanzetta detta del Pilone, contigua all'Oratorio di San Giovanni, esprime il vescovo san Gemigniano. A quest'ultima pare che appartenessero i due pezzi che sono sopra un armadio della prima stanza della sagrestia, e nei quali sono figurati in belle e piccole figure otto storie della vita di quel santo vescovo; e sebbene in nessuno

dei tre pezzi or rammentati si legga il nome del pittore, nondimeno dalla loro maniera si congettura che sia un'opera del Bartoli, e probabilmente componessero quella tavola a tempera che il Vasari dice dipinta da Taddeo per l'altare maggiore della Pieve, e posta dalla parte del coro. Sopra due archi della navata di mezzo della Pieve medesima si veggono, similmente del Bartoli, due grandi affreschi, l'uno dei quali figura il paradiso e l'altro l'inferno; e nella parte del finestrone i dodici apostoli in belle e maestose figure, e al disopra il Dio Padre con varii santi e profeti; opera assai ragguardevole per il carattere e la varietà delle teste, lo stile del panneggiare, il vigore del colorito, e per varie altre qualità veramente ammirabili. L'iscrizione che vedesi dove il primo arco, a sinistra entrando, s'imposta sul capitello della colonna, toglie ogni dubbio sull'autenticità di questi belli affreschi, leggendovisi: Thadeus Bartoli de Senis pinxit hanc cappellam MCCCXCIII.

Siena possiede varie tavole di questo distinto artefice, ma l'opera più vasta e più importante che ne abbia, è quella che Taddeo eseguì nella cappella del palazzo della Signoria della Repubblica. Nell'ingresso della medesima, sull'esempio di Ambrogio Lorenzetti, figurò i più illustri personaggi dell'antichità, onde i suoi concittadini ne emulassero le virtù. E primieramente rappresentò Roma antica di sotto in sù, ponendovi frammischiati insieme anfiteatri e templi pagani, portici, bagni, basiliche cristiane, con ai lati Giove, Marte, Pallade e Apollo. Quindi dispose in un altro ordine Aristotile, Cicerone, Catone uticense, Scipione Nasica, Curio Dentato; e poi Giulio Cesare e Pompeo, Furio Cammillo, e Sci-

pione Affricano; collocandovi appresso la giustizia e la magnanimità, la religione, la prudenza e la fortezza, che sono le virtù necessarie all'ottimo reggimento di uno Stato. Nei pilastri che sostengono l'arco che fa parte a destra espresse il beato Ambrogio dei Predicatori che sostiene con le mani la città di Siena, e a sinistra un soldato vestito di ferro, e con spada in mano. Sulla porta che dà l'ingresso nella gran sala del Concistoro e della Balìa, figurò in forme gigantesche san Cristoforo, disegnandolo con tal fierezza e franchezza, che mai Taddeo avea mostrato l'uguale.

Nella volta della cappella in quattro spartimenti sono altrettanti angioli in atto di volare, e nelle sottoposte lunette i quattro evangelisti con i dottori della chiesa. Quindi espresse i due profeti Eliseo e Zorobabele, e le virtù cardinali; e in altri grandi quadri figurò Nostra Donna che inferma è in colloquio con gli apostoli; quando questi la portano nel sepolcro; la sua assunzione al cielo con Gesù Cristo che le va incontro, e in basso gli apostoli che attoniti e quasi dubbiosi stanno attorno alla tomba. Nei pilastri che sorreggono il secondo arco della volta è san Giovanni Battista e un santo vescovo, e varii altri santi sotto gli altri archi. Sotto il capitello dentro della mora dell'arco della cappella è la seguente iscrizione: TADDEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT ISTAM CAPPELLAM MCCCCVII CUM FIGURA SANCTI XPHORI ET CUM ISTIS ALIS FIGURIS 1414.

Quest'opera, dice il Vasari, fu data a Taddeo, come al migliore maestro di questi tempi, e fu da lui con tanta finitezza lavorata, che crebbe di molto la gloria e la fama sua. E veramente, considerando lo stato dell'arte in

quell'epoca, si dovrà dire, che, malgrado qualche difetto di prospettiva, poichè le figure non posano felicemente, e l'inosservanza del costume, essendo vestiti quei personaggi greci e romani con abiti come allora usavansi in Siena, questo grande affresco à tutti quei pregi che mai la pittura poteva vantare in Siena nei primi anni del quindicesimo secolo. I ritratti son tutti ideali, ma di un carattere, e di una vivacità ammirabile, le attitudini pronte, i panneggi ampi e ben piegati, il disegno discreto, ed il colorito à quel merito che di già abbiamo ammirato. Il Lanzi ne loda la dignità e la novità della invenzione, che presso a poco fu poi seguita da Pietro Perugino nella sala del Cambio a Perugia. Assai meglio però a mio credere Taddeo si comportò nelle storie di Nostra Signora, ove non solo gli accessorii, e l'architettura paiono trattati in un modo migliore di quello tenuto sino allora, ma vi si ammira parimenti una tal diligenza di pennello, una certa idealità di tipi, ed una forza d'espressione così loquace ed incantevole, che il Bartoli per riuscire tanto stupendamente à dovuto sicuramente elevarsi a quelle altezze mistiche, ove soltanto si colgono le ispirazioni del genere di quelle che egli à mostrato in questa magnifica pittura.

— In questo grandioso lavoro Taddeo fu aiutato da Tuccio di Simone e da Bartolommeo Cecchi, dei quali però in Siena non si trova nulla. Esiste invece nella sagrestia del Duomo una tavola di un altro suo scolare, chiamato Gregorio, o Goro di Francesco detto da Siena, non rammentato dal Lanzi. È una Nostra Donna a sedere in atto di allattare il divin figliolo, con al di sopra la simbolica colomba, e ai lati sei angioli che suonano di-

versi strumenti musicali: sebbene sia di maniera un po'più antiquata di quella del maestro, poichè il disegno ne è secco, e crudo il colorito, nella composizione però c'è molta grazia, e le teste ricordano i tipi mistici che ammiriamo nelle tavole del Bartoli. Il volto della Madonna à grande simiglianza con quella Vergine che abbiamo indicato nello Spedale di Pisa, il colorito è secondo il gusto della scuôla senese, ma il panneggio nella stessa sua ampiezza à pieghe spesse e minute.

Domenico Bartoli — Per una certa diversità che si scorge nelle opere di Domenico Bartoli, si è dubitato che egli fosse scolare di Taddeo. La ragione però non mi sembra tanto valevole per destare siffatti dubbi, molto più che non mancano degli esempi dai quali si ritrae esservi stati degli artefici i quali sin dalle loro prime produzioni ànno mostrato un fare ben diverso da quello del loro maestro. Ma sia o nò che egli frequentasse lo studio di quello, noi qui considereremo Domenico come l'artista che diede un novello impulso ai progressi che per opera di Taddeo aveva di già cominciato a fare la pittura, cui egli trattò con migliore e più grandiosa maniera, e con una certa novità che molto ancora favorisce il nuovo aspetto che prese allora l'arte. Io paragonerei questo maestro a Masolino di Panicale, imperocchè ciascuno, nella propria scuola, fu quello che tracciò le prime lineè di quella via che oramai era tempo che gli artefici percorressero; e come il Fiorentino additò a Masaccio la strada che doveva tenere per giungere a quella sommità alla quale si è visto arrivare, così Domenico fu la guida dei passi che tanto felicemente poi fece Matteo da Siena. Noi abbiamo visto come Masolino facesse pro-

gredire l'arte non pure nel disegno e nel colorito, ma molto più nella composizione, e specialmente nel chiaroscuro, che sino a lui non era stato coltivato; e questi progressi noi vedremo avere l'arte fatto in Siena dopo i lavori di Domenico Bartoli, e le sue composizioni più animate e più copiose di figure esattamente disposte, leggiadramente inventate, variate in molte cose di prima, ed ornate assai meglio di quel che non era stato fatto dagli altri, fan fede dei vantaggi grandi che egli alla pittura abbia apportato.

Domenico fu un artefice che in ogni sua produzione mostrò un novello avanzamento, tanto nell'arte del comporre e del disegnare, come nel mettere in prospettiva, la quale fu da lui studiata con più felice successo di quello ottenuto sino allora. E un esempio brillantissimo di questo suo sempre crescente progresso l'abbiamo negli affreschi che condusse nel Pellegrinaio del grande Spedale di Siena tra il 1440 e 1444, ove sono alcune storie relative alla sua fondazione, e agli esercizi di carità cristiana che vi si fanno verso gli ammalati e gli esposti. Infatti nella prima storia si vedono molti infermi in diversi modi languenti, e la verità con la quale quelle dolorose scene sono rappresentate è tale, che in quegli infelici si scorge la gradazione del loro soffrire, veggendosi in alcuni dipinta stupendamente nel loro volto la vicina morte, o il male da cui son travagliati, e dal quale certamente non potranno liberarsi. E lì è da ammirarsi la naturalezza degli atti e delle mosse dei servienti, e principalmente del confessore, espresso in un frate domenicano così al vivo, che in quella età non si dipinse

figura più animata di quella, nè più espressiva di quell'altra che sembra avere la cancrena in una coscia.

E più magistralmente parmi avere il Bartoli adempito alle condizioni tecniche e psicologiche nell' altro quadro, ove si dispensa il pane ai poverelli. La vivacità e la prontezza dei movimenti di quelle figure è oltremodo grande, e vi si vede di già che l'arte comincia a sciogliere le pastoie che la tenevano vincolata e ristretta ancora nel metodo antico. Sia che tu osservi l'andamento dei panneggi, sia che tu guardi il nudo, vedrai in quelli più facilità, ed in questo i muscoli e le vene ti parranno indicate con quella ragione anatomica che può esprimere con sufficiente verità le parti del corpo umano. Il colorito stesso è più dolce e meno acceso che in Taddeo, e le teste poi sono così piene d'espressione, che vi si vede in quei poverelli la gratitudine pel benefizio che ricevono, sicchè da questa rappresentanza traspira un effetto, ed una tenerezza veramente grande.

La storia che segue, e nella quale è rappresentata la casa degli esposti, à una superiorità incontrastabile sulle due precedenti, e sotto qualunque lato che potrà essere considerata, essa apparirà sempre un'opera più studiata, più magistrale, e con più giudizio concepita, e con maggiore naturalezza espressa. Gli accessorii sono i primi a darti l' idea di un lavoro più perfetto in tutte le sue parti, veggendosi l'architettura trattata con buone regole di prospettiva, e sebbene quei pilastri non corrispondano per la loro sveltezza all'imponenza degli archi e della volta, non potrà tuttavia negarsi avere qui Domenico nella bassezza degli archi e delle volte, nelle svoltature, e negli sfondi, superato quanti mai sino a lui

avevano decorato le loro opere pittoriche con ornamenti architettonici. E pare che egli avanzasse gli altri e sè stesso nel colorito, nel disegno, nella varietà e ricchezza delle vesti, nello scortare delle figure, nelle mosse e atteggiamenti loro; sembrandomi avere il Bartoli in ciascuna di queste parti mostrato dei modi nuovi, e così felicemente ideati ed eseguiti, che di certo nella sua scuola non v'è ancora chi il pareggi. E se non m'inganno, malgrado tutto il valore mostrato dal Berna nell'esprimere gli affetti dell'animo, in cui pure si segnalò Taddeo, ancora in Siena non era stata dipinta una scena nella quale l'interno sentimento dei personaggi apparisse dipinto nel loro volto e nel movere della persona più vivacemente del modo con cui Domenico dimostra l'affetto e la premura che si dànno le balie nel custodire i bambini a loro affidati. Quella scena è veramente parlante e piena di tenerezza, variata di tanti diversi episodi con molta felicità immaginati; specialmente quello delle nozze di una fanciulla, ove sono affetti sì diversi e così ben dimostrati, che sembrami non vedersi in quel tempo più naturalmente significato il pudico contegno e la gioia della fanciulla, nè l'imbarazzo e in un tempo l'ardimento del giovane sposo, nè il rammarico che esternano le altre ragazze, le quali assistendo alla religiosa cerimonia, provano il doppio dispiacere di restar prive di una compagna, e di non potere, come quella, avere anche esse l'anello di sposa.

E ancora più bella, in quanto ai pregi tecnici, parmi essere l'altra storia, nella quale è rappresentato il pontefice Celestino III. sedente in ricco trono, magnificamente vestito, circondato dal suo corteo, in atto di concedere

al rettore dello Spedale il privilegio d'erigere quella pia casa di salute. Questa storia ci somministra un altro esempio di quel che si è detto di sopra, che il Bartoli a misura che si avanzava nel lavoro, tanto più faceva altri avanzamenti nell'arte, e confrontando questa pittura con le tre precedenti, la differenza ne è tale, che agevolmente si ravviseranno gli ulteriori progressi che egli andava sempre a fare. La parte tecnica qui è portata ad un punto che malgrado qualche po' di durezza nelle vesti, e forse ancora di crudezza nel colorito, non mancano che pochi passi per allontanarsi interamente da quel fare secco, che, sebbene insensibilmente, perdurò sino alla seconda metà del quindicesimo secolo. Nondimeno questa bella composizione sarà sempre un prezioso monumento, il quale in tutte l'epoche dell'arte farà sempre sommo onore al chiarissimo ingegno di Domenico Bartoli, che, come qui si vede, migliorando la pratica di colorire, ingrandendo la maniera del disegnare, ideando un miglior metodo di comporre le storie e di piegheggiare le vesti, dando risalto alle figure con più beninteso giuoco di lumi e di ombre, vincendo molte difficoltà di prospettiva, tanto nel modo di posare le figure, quanto nello scortare i piani e piantare gli edifizi, e con l'aggiungere a tutte queste qualità ricchezza e varietà di belle idee, spinse l'arte a un tal punto, che poco ebbero a fare gli artefici degli ultimi cinquant'anni del secolo decimoquinto perchè la pittura prendesse quella grandiosità e quella perfezione che splendidamente mostrò nel secolo seguente.

Delle altre due storie, quella rappresentante la donazione di un possesso detto la Corticella, non esiste più,

e l'altra nella quale il Bartoli aveva espresso l'ingrandimento dello Spedale, essendo andata tanto a male, abbisognò di tanti ritocchi, che quasi debbe dirsi stata rifatta interamente. È da immaginarsi con qual magistero dovevano essere lavorate, e dicesi che tutto qui era meglio ordinato, l'architettura stessa usata non con quella prodigalità come nella quarta storia, ove non una sala, ma quasi una mezza città sembra esservi effigiata; le figure parimenti condotte meglio, e vi sono certi cavalli così pieni di fuoco e di movimento, che anco in ciò si vede il progresso fatto dal Bartoli. In un'altra muraglia, presso queste medesime storie, dipinse una scala che, a somiglianza di quella di Giobbe, sembra appoggiata al cielo, su per la quale salgono alcuni bambini, volendo forse così denotare che le anime degli innocenti dallo Spedale vanno al paradiso, ove sono ricevuti dalla Madonna che vedesi in atto di accoglierli con grande amorevolezza. Tutte queste opere furono finite non più tardi del 1444 e cinquant'anni dopo in cui l'arte aveva tecnicamente acquistata ben'altra perfezione, erano ammirate e studiate, e quando si dirà che il Pinturicchio e Raffaello, dipingendo nella libreria del Duomo di Siena, imitarono da queste pitture l'artificio dei lumi e delle ombre, le mosse di alcuni cavalli, molte vestiture nazionali, e varie altre cose, credo che ciò sarà una prova ben chiara non solo del merito di Domenico, e dell'avanzamento fatto per opera sua dall'arte, ma che la scuola senese, progredendo sempre, senza subire l'influenza esterna, esercitò all'incontro la sua su le altre scuole, e specialmente su quella dell'Umbria e di Napoli, come noi avremo occasione di rilevare.

Prima che cominciasse l'opera del Pellegrinaio, Domenico aveva lavorate quattro storie a fresco nella sagrestia del Duomo di Siena, che perirono in uno incendio accaduto nel secolo decimosesto. Della tavola e delle altre pitture eseguite per la chiesa di Santa Trinita di Firenze non si sa che ne sia avvenuto, e la tavola fatta per il Carmine è probabile che perisse nell'incendio del 1771. In patria in pubblico non v'è che l'immagine di Nostra Signora detta del Monte nella chiesa dello Spedale di Santa Maria della Scala, opera con molta maestria lavorata, e piena di espressione, come è il trittico della galleria dell'Istituto delle Belle Arti di Siena. È diviso in tre spartimenti, e in quello di mezzo è la Vergine seduta col puttino Gesù su le ginocchia, il quale à in mano un uccellino, a destra san Giovanni Battista, a sinistra sant'Agostino; in alto un santo vescovo, e ai lati l'angelo Gabriello, e la Vergine Annunziata. Si da questa, come dalla precedente immagine, si vede con quanta felicità trattava il Bartoli gli argomenti religiosi, nel tempo medesimo che l'arte in Firenze per i nuovi processi tecnici cominciava a perdere gli antichi tipi tradizionali, e infievolirsi in quell'ideale mistico che aveva infuso tanto incanto nelle produzioni della scuola fiorentina. Domenico non fu ritroso alla nuova perfezione tecnica della pittura; anzi, come si è visto, fu uno di quelli che molto fecero in questa parte, ma il miglioramento che ei apportò all'arte, ad altro non era diretto che a togliere alla medesima la ruggine bizantina che sfiorava i tipi tradizionali, cui egli riprodusse senza alterare per nulla il loro carattere mistico, e con quella celeste espressione ed infusione di

grazia e di vita, che purifica e rende più soave la forma, dando alla rappresentanza il vero concetto cristiano.

— Generalmente parlando, in quel tempo non si fece opera in Siena, nella quale questa qualità spirituale non avesse il predominio assoluto sulla materiale esecuzione; e questo pregio non solamente si rileva dai dipinti dei grandi maestri, ma similmente da quelli di minor conto, i quali, educati ancor essi alle antiche tradizioni, restarono fedeli alle medesime sino all'ultimo, e i tipi, con rispetto e venerazione somma, ne riprodussero. Infatti quel Pietro di Domenico da Montepulciano del quale nel coro dei Padri Camaldolesi di Napoli si à una tavola col nome del pittore, e l'anno 1420, imitando la maniera di Simone Memmi, mostra in quella sua Vergine col bambino e quattro angeli tutta quella celeste espressione che basti per avere in quella immagine il concetto della maternità divina, e della spiritualità angelica. È peccato non conoscere altro lavoro di questo artefice, come ci duole non avere di Cristoforo Sassetti, che operava nel 1444, altra opera che quel quadro cui il Rosini riporta intagliato nella tavola L. Vedesi in un villaggio presso Siena, e rappresenta un san Francesco a piè del quale sono alcune figure emblematiche, ed à per fondo una raggiera di luce circondata da una corona di serafini. I suoi sguardi sono rivolti al cielo, le braccia aperte in atto di ricevere le stimmate, e al di sopra sono tre angioletti così cari e graziosi nella loro mossa e fisonomia, che fanno fede delle mistiche ispirazioni dell'artista. Questo Cristoforo probabilmente è della medesima famiglia di quello Stefano Sassetti morto nel 1452, e del quale in Siena si à un Crocifisso nella chiesa

dei Serviti nella medesima cappella ove si vede la Triade Santissima del Salimbeni, ed altre opere nella sagrestia del convento dell' Osservanza.

Ansano di Pietro — Ancor egli mostrasi fedele alle dottrine del periodo antecedente, ma l'artefice che in ciò si segnalò maggiormente fu Ansano di Pietro Lorenzetti, le di cui immagini di Madonne, e specialmente di angeli, sono di una gentilezza e di una tale soavità che preludono il gusto e i tipi della scuola umbra. È molto, bisogna confessarlo, questa ritrasse dalla senese, da cui gli artefici perugini ebbero gli esempi di quella grazia mistica che poi mostrarono nelle loro religiose rappresentanze. Infatti guardate gli angeli della tavola di Matteo di Gualdo nell'Accademia di Perugia, e troverete in essi un' imitazione di quelli che veggonsi nel quadretto posseduto dal Rosini, e del quale egli dà l'intaglio nella tavola posta alla pagina 20 del terzo volume della sua storia pittorica. Figura Nostra Signora a sedere col bambino Gesù nudo su le ginocchia, il quale riceve un fiore dalla madre, presso alla quale sono intenti a guardare i vezzi del fantolino due angioletti, mentre due altri più avanti traggono dai loro strumenti armonie celesti. Non v' è cosa più gentile delle fisonomie di queste care figure, i di cui puri e soavi tipi mostrano che le ispirazioni dell'artista derivavano assai dall'alto.

Come era anco bello l'affresco di cui il Padre Della Valle loda l'ordine della composizione, l'armonia del colorito, la facilità del panneggiare, e l'espressione delle figure di angeli, di santi, e de' profeti i quali con amore e letizia festeggiano l' incoronazione della Vergine! Ansano l'aveva dipinta nell'alto della porta Romana

di Siena; oggi è così rovinata da non potersi riconoscere tutte le sue bellezze, e la testa della Santa Cecilia, che a quello scrittore per la beltà e l'affetto della fisonomia parve un portento, che maggiore non avrebbero fatto i moderni, è perita. Ansano, con qualche piccola variante, ripetè questo medesimo argomento nella seconda stanza dell'Uffizio di Biccherna, e pare che vi lavorasse nel 1449, sopra un'altra simile rappresentazione fatta da Lippo Vanni nel 1352. Col soggetto Ansano à riprodotto tutte le bellezze d'esecuzione e d'espressione che aveva fatto vedere nella suddetta pittura a fresco: vi sono tipi pieni d'incanto e d'attrazione, d'amore e di gentilezza, e tutto in quella mistica composizione rivela le ascetiche ispirazioni che egli aveva attinto alla scuola del padre.

Sette anni dopo fece pel palazzo pubblico di Siena San Calisto papa che implora dalla Santissima Vergine il soccorso per liberare Siena dalla fame, ma questa sua pittura è meno bella di quell'altra che sta nel coro di Santa Petronilla a Pienza. Rappresenta Nostra Signora che riccamente vestita, e circondata da un infinito numero di vaghi e leggiadri angeletti, va al cielo; e parmi che in questa opera l'artefice rinnovando le prove della sua abilità, abbia fatto anco mostra della sua bella maniera di colorire e di panneggiare, della sua maestria di disegnare e d'esprimere gli affetti con gentilezza e grazia infinita. Vi sono degli angeli fra quelli che corteggiano la Madonna di una così graziosa beltà che tornano alla mente quelli che ammiriamo nei quadri di Gentile da Fabriano, e del Perugino. E giova avvertire che con ciò non intendiamo affermare, quel che dicono alcuni, avere il Fabrianese con la sua Vergine fatta ai seggi dell'Uffizio

dei Notari, detto dei Banchetti, dato agli artefici di Siena gli esempi di quella grazia che respira nelle loro pitture, ma piuttosto, scrivendo in quel modo, facciamo allusione all'affinità che parmi esistere fra le idee mistiche dei maestri senesi e l'artista di Fabriano; in quanto che gli uni e l'altro seppero tanto gentilmente improntare di grazia celeste le loro sacre immagini. Nè d'altronde i pittori di Siena avevano bisogno essere ispirati in ciò dalle opere di quello, imperocchè eglino di buon' ora avevano di già dei mirabili modelli di grazia nelle religiose produzioni del Lorenzetti e dei due Bartoli, senza dire di Ansano che con questi concorse a facilitare la strada ai pittori perugini.

Vecchietta — Contemporaneamente ad Ansano fioriva in Siena Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta; artefice universale, avendo con successo coltivata non pure la pittura, ma l'orificeria, la scultura e l'architettura, come lo attestano le diverse opere che trovansi in patria. Ma delle pitture fatte nel Pellegrinaio e nella sagrestia della chiesa del grande Spedale di Santa Maria della Scala non resta alcun vestigio, ed una sua tavola centinata con nel mezzo nostra Signora che à in braccio il divino Infante, e ai lati san Giovanni Battista e san Biagio, san Niccolò e san Flaviano, conservasi nella Pieve di San Niccolò allo Spedaletto di Valdorcia nel Senese. Nel gradino di questa tavola, diviso in varii spartimenti, è l'Annunziazione, un miracolo di san Niccolò ed il martirio di san Biagio: in basso si legge il nome dell'autore che ebbe uno stile alquanto duro.

Nel palazzo pubblico di Siena fece in fresco, nella parte laterale dell'arco che dalla sala grande mette nel-

l'atrio della cappella, la figura di san Bernardino di Siena, scrivendoci sotto il proprio nome; nella Pieve di San Gemignano, nella volta sopra la porta di mezzo, e negli archi corrispondenti dipinse i dodici Apostoli che tuttora si conservano in buonissimo stato. Ma l'opera superiore di certo a tutte quelle delle quali abbiamo fatta menzione, è la tavola che vedesi all'altare del Sacramento nel Duomo di Pienza. Rappresenta l'Assunzione di nostra Signora circondata da un coro di graziosissimi e vaghi angeletti che volando si compongono ad un concerto musicale. Ai lati sono san Pio papa e sant'Agata, sant'Agostino e sant'Anastasio, figure tutte ben disegnate e panneggiate, e belle ancora per la santa espressione delle loro teste. Gli angeli poi son cari e graziosi sopra ogni dire, e le gentili e dolci loro fisonomie, ed il bellissimo garbo delle loro movenze dànno alla rappresentanza una grazia indefinita.

Ed altrettanti pregi à quella sua tavola che possiede la Galleria fiorentina nella quale il Vecchietta figurò la Madonna a sedere col bambino su le ginocchia, ed ambidue in atto di benedire san Bartolommeo, san Giacomo, sant'Antonio abate e san Lorenzo ritti in piedi ai suoi lati, e uno dei re Magi e san Domenico genuflessi davanti. Non saprei come c'entri questa penultima figura in compagnia di quei santi; forse il pittore avrà dovuto seguire la volontà di chi gli commise il quadro, bello assai per la precisione del disegno, per l'andamento dei panni naturalmente e con nobile ampiezza piegati, non che per l'espressione devota e riverente delle teste, portando ciascuna figura, secondo il proprio carattere, impressa nella sua fisonomia e nello

atteggiamento della persona una devota maestà o una religiosa semplicità. Il volto della Vergine, se non è dei più belli, è però pieno d'affetto, e graziosissimo e bello è il putto Gesù, in cui l'artista seppe con molto accorgimento riunire in un tempo l'ingenuità infantile e la grandezza divina. Vi si nota poi una tale squisita diligenza d'esecuzione, che maggiore non potrebbe darsi; quei capelli, quelle barbe e tutti gli altri accessorii non possono essere condotti con più amore. L'istesso deve ripetersi per le piccole figure di san Bonaventura e santa Elena, san Bernardino e santa Caterina delle Ruote, che stanno ritte ai due lati della tavola: è in esse una finezza di lavoro veramente stupenda. In questa tavola alquanto deperita si legge il nome del pittore e l'anno 1457.

— Al Vecchietta segue Francesco di Giorgio che fu valentissimo ingegnere civile e militare, ed ebbe tanta fama nei lavori di fortificazione, che da per tutto veniva richiesto, e per consigli e per dirigere opere. Lavorò anco di pittura, ed una sua storia vedesi in una stanza annessa alla Confraternita della beata Vergine sotto il grande Spedale, ed una Incoronazione di nostra Donna nel muro della cappelletta a capo dell'altare maggiore della chiesa. Nella Galleria dell'Istituto delle Belle Arti di Siena sono del suo pennello due tavole, cioè un Presepio, un'altra più grande nella quale è figurata la Coronazione di nostra Signora con moltissimi angeli e santi attorno, ed una terza ove sono alcuni miracoli di san Bernardino morto, alla vista del quale alcuni storpiati risanano, ed una donna è liberata dallo spirito infernale, che sotto forme diaboliche le è di già us-

cito dalla bocca, si trova nel palazzo pubblico. Però questo artefice è meno avanzato degli altri nella tecnica dell'arte, e le sue pitture sono di maniera secca e alquanto crudetta, come le sue opere di scultura, e quasi lo stile di esse simiglia a quello di Andrea Mantegna.

— Fu suo coetaneo Giovanni di Paolo, uno dei ragionevoli artefici di quel tempo, ma inferiore ai due Bartoli, e forse ancora ad Ansano di Pietro. Il Lanzi lo commenda per una sufficiente intelligenza del nudo, e dice che in Pienza fe' buona comparsa. Avrebbe potuto aggiungere anco in Siena, ove sono sue pitture nella canonica della parrocchia di San Pietro a Ovile, un quadro con nostra Donna fra varii santi nella chiesa di San Domenico, e tre altre tavole nella sagrestia della parrocchiale chiesa di Sant'Andrea. Più di tutte le sue pitture parmi che meriti essere particolarmente rammentata quella nel chiostro del convento dell'Osservanza, e nella quale si legge il nome di Giovanni e l'anno 1440. Rappresenta una deposizione di croce, e vi si vede la Madre che immobile e impietrita dal dolore guarda fissamente la fredda salma del suo divino Figliolo; mentre la Maddalena abbraccia con passione grande le gambe del Redentore dinanzi al quale è genuflessa, e san Giovanni è in atto di slanciarsi ai piedi del suo divino Maestro. Da questa, come dalle altre opere, si scorge come questo artefice aveva gran diligenza e grazia nel colorire, correzione nel disegnare, buona maniera nel disporre le pieghe delle vesti e nel collocare le figure; e sebbene vi si noti sempre qualche residuo dell'antica secchezza e la positura delle membra paiano alquanto forzate, egli nondimeno fra i più abili artefici della sua età debbe an-

noverarsi. Il panneggiamento è ampio e ben condotto; i capelli e le ciglia assai diligentemente sfilati, l'espressione è vivace, il nudo abbastanza bene dimostrato e le estremità sono con grande diligenza lavorate. Questo pittore valse molto nel ritrarre dal vero erbe, fiori e frutte.

— Giovanni ebbe tre figlioli che esercitarono parimente la pittura, uno dei quali chiamasi Pietro, di cui vedesi qualche cosa nel coro dell'Osservanza, ed una tavola col suo nome nella chiesa di San Francesco di Lucignano in Valdichiana, nella quale è dipinto il santo titolare. L'altro è Benvenuto, del quale nel Duomo di Siena si vede la cacciata di Erode: nella sagrestia dell'antico Monastero dei padri Cassinesi l'Assunzione di Maria Vergine al cielo, e tre affreschi nel refettorio, ed altre opere in San Pietro a Ovile e altrove, in cui con qualche miglioramento mostra sempre le massime della paterna educazione.

Un altro bel quadro si trova in Roma presso i signori Grazioli, e rappresenta la Vergine a sedere col bambino su le ginocchia in atto di benedire con la destra, mentre con la sinistra tiene delle rose offrendole alla Madre. Al di sopra del seggio sono due angeli quanto mai graziosi che suonano strumenti, e nei lati san Pietro apostolo e san Niccolò di Bari. In basso è scritto il nome di Benvenuto e l'anno 1479.

Matteo da Siena — L'altro figliolo di Giovanni, è il famoso Matteo da Siena, che a pochi dell'epoca resta secondo, e veramente egli à seco sì bei titoli che ben giustamente viene considerato dai senesi come il migliore artefice che avesse la loro scuola nella seconda

metà del secolo decimoquinto. Alcuni poi spingendo la cosa un po' oltre, lo ànno chiamato il Masaccio della sua scuola, ma egli non solo è ben lontano dal gran fiorentino che lo à pure preceduto di mezzo secolo, bensì da quelli che allora godevano maggior fama nell'arte, come il Perugino, il Francia, i Bellini e qualche altro. Dopo questi però Matteo non cede a nessuno, e le sue opere, non dico in patria, ove non v'è chi il pareggi, ma eziandio in Firenze, possono essere grandemente ammirate, trovandosi in esse quanto di più buono, e di più moderno poteva allora offrire l'arte in Siena. E senza dubbio, Matteo è quello che fra i suoi à disegnato il nudo con maggiore intelligenza d'anatomia, affettando pure un certo risentimento, à scortato bene i piani, ideate vantaggiosamente le fabbriche che adornava e variava con belli ornati e differenti bassirilievi. Così ancora il suo panneggio è piegato più liberamente e con maggiore grandiosità, i movimenti delle sue figure sono più naturali, e se nella scelta dei tipi non fu felicissimo, ebbe quasi in compenso, molta grazia, varietà e vivace espressione. Disegnò bene le estremità, e fu sempre diligente e corretto, compose giudiziosamente, e colorì con freschezza, unione e morbidezza sì grande, quanta se ne vede in altri che avevano al par di lui conosciuto il novello metodo di dipingere a olio. Insomma l'arte in Siena per opera di Matteo crebbe tecnicamente di pregio e di vaghezza, imperocchè oltre avere quelle parti perfezionate, trovò pure altri novelli modi per presentare agli occhi con più verosimiglianza gli oggetti, ottenendo tanta illusione col giuoco dei lumi e delle ombre, e con gli effetti della prospettiva, sicchè le cose da lui dipinte ànno

più rilievo, posano meglio e sono sufficientemente degradate.

Ciò è il risultato delle osservazioni che abbiamo fatto nelle di lui produzioni pittoriche, dalle quali comincia a sparire il concetto religioso, ravvisandosi di già nelle sue sacre immagini i segni dell'impronta del naturalismo che con le seducenti sue forme invadeva la scuola senese, alla quale toccò la medesima sorte a cui soggiacque la scuola fiorentina e le altre, che migliorando tecnicamente, perdettero nel tempo medesimo quella parte che avevano con tanto successo coltivato, cioè, l'ideale mistico, che secondo me è l'elemento principale dell'arte cristiana. Quando noi figuriamo la Madre di Dio dobbiamo effigiarla con quella semplicità e grazia di movimento, con quella castigatezza di forma, con quella soavità e purezza di tipo che possa indicare in quella sacra immagine l'essenza sua celeste, la Donna concepita immacolata, l'ancella in cui per virtù divina s'incarnò l'Unigenito di Dio, la donna che nella sua maternità fu sempre vergine purissima e intemerata, e con tutti gli attributi di madre di misericordia, di regina dei cieli, e di rosa mistica. Se il nostro pennello non possiede il segreto d'imprimere nel volto della Madre Santissima il carattere proprio a darci il concetto vero della sua celestialità, noi in questo caso ci troveremo sempre nell'impossibilità di corrispondere convenientemente allo scopo dell'arte cristiana, la quale tende di continuo a tener viva la pietà e la devozione nell'animo dei fedeli, il che non si può sicuramente ottenere se l'immagine che offriamo alla pubblica venerazione sia incapace di risvegliare teneri e pietosi affetti. Ed i primi

nostri pittori che ben compresero la santità del loro ministero, più che ad altro si applicarono al concetto dell'arte, ed in questa parte fecero i più grandi progressi, avanzando di gran lunga i moderni, i quali meno metafisici di quelli, e più sensualisti si volsero a studiare più ricercatamente la forma dell'arte, e, a dire il vero, ottennero molto, ma perderono anco moltissimo; imperocchè un'immagine di venuste forme e di bel colorito, che manca di concetto, somiglia ad un fiore che attira i tuoi sguardi per la vaghezza e la leggiadria dei suoi vivaci colori, ma che non t'induce a coglierlo, come farebbe, se spirasse un soave profumo. Così le tante volte io ò visto la gente passare dinanzi a un quadro per forme e colorito bellissimo, senza minimamente osservarlo, e poi fermarsi a contemplare e incantarsi davanti a un altro, che, sebbene men vago di quello, possedeva nondimeno l'arcana potenza di arrestare i passi, e colpire il core e l'immaginazione della moltitudine. Un effetto così prodigioso l'ànno eziandio talvolta ottenuto anco i pittori moderni, specialmente nei soggetti fieri e terribili, ma nelle composizioni puramente religiose, in quelle cioè, che richiedono una elevatezza mistica, ed ispirazioni provenienti assai dall'alto, eglino sono stati più o meno, ma sempre infelici, perchè mirando più alla bellezza della forma, che a quella del concetto, ànno sotto le più belle e scelte sembianze umane effigiata, non la Vergine castissima e celeste, ma un'immagine cui i segni esteriori soltanto ànno fatto comprendere essere il simulacro di Nostra Donna. Or questa specie di decadenza l'arte cominciò a sperimentarla verso la seconda metà del secolo decimoquinto, e Matteo vissuto in un'epoca nella quale il na-

turalismo aveva non poco progredito, seguì ancor egli le idee del tempo, e fu allora che la scuola senese principiò ad allontanarsi dalle antiche tradizioni, alle quali era ancora rimasta fedele. Per tutto proclamavasi l'imitazione vera della natura, inculcavasi lo studio dell'anatomia, e Matteo che ben volentieri prestò orecchio a queste voci, comparve, non può negarsi, più inoltrato degli altri nella parte tecnica, ma, bisogna altresì confessarlo, restò inferiore di molto agli artefici anteriori anco di un secolo nella parte psico-religiosa. Confrontate le sue tavole con quelle dei Lorenzetti, del Memmi, dei Bartoli, e vedrete nel volto delle madonne e degli angeli dipinti da questi maestri quella espressione mistica che invano cerchereste nelle sacre immagini di Matteo, le quali però se mancano di concetto, se sono meno belle, sono d'altronde disegnate meglio, e in tutte le altre parti assai perfette.

Ne abbiamo la prova nella bellissima tavola che Matteo, scrivendovi il proprio nome e l'anno 1477, fece per la piccola chiesa dei signori Cinughi di Siena. Questo quadro, quanto alla scelta dei tipi è forse il più stupendo che si abbia di questo chiarissimo artefice, il quale dipinse alcuni angeli fra quelli che servono di vivande la Vergine, così belli, che non si crederebbe essere stati dipinti da un artista che non vagheggiò tanto la bellezza del volto delle sue figure, tuttavia non ànno quella spiritualità e quello incanto che producono nell'animo dei fedeli gli angeli effigiati dai maestri precedenti. La Nostra Donna è seduta col bambino sopra un seggio ornato di fogliami, di vasi e di mosaici, con ai lati san Pietro e san Paolo, santa Caterina e san Lorenzo, nella toni-

cella del quale a foggia di ricamo espresse l'Annunciazione di Maria, Papa Liborio accompagnato dai suoi cardinali segna con la zappa le fondamenta della chiesa di Santa Maria Maggiore, e varie altre storiette. Tecnicamente considerate, sono figure tutte belle, e le migliori che Siena vedesse per correzione e stile di disegno, e piegheggiare di panni, per varietà di atti, di mosse e di fiosonomie, per diligenza di lavoro specialmente nelle mani e nei piedi, per intelligenza anatomica nel rilievo dei muscoli e delle vene, e per morbidezza di colorito in cui però Matteo non è così variato quanto dovrebbe esserlo.

Di un gran bel lavoro è similmente la stupenda tavola che ammiriamo nella Galleria dell'Istituto delle Belle Arti di Siena, rappresentante il Giudizio finale che il Lanzi attribuiva ad Ambrogio Lorenzetti, ed il Rosini ascrive a Giovanni di Paolo, ma il modo con cui è segnato il nudo, l'andare dei panni, il moto che regna in tutta quella bene ordinata composizione, ed il chiaroscuro e la prospettiva son portati ad un punto in cui l'arte non fu condotta che dal pennello soltanto di Matteo, al quale noi la rivendichiamo. Nè vale contro la nostra opinione quella certa rassomiglianza di stile che passa fra questo quadro e le opere di Giovanni, imperocchè questa analogia è d'altronde alquanto sensibile in tutte le produzioni di Matteo, il quale educato dal padre, benchè ingrandita e migliorata assai, ne tenne sempre in molte cose la maniera.

Se avessimo potuto riportare l'intaglio di questa bellissima tavola, il lettore avrebbe visto da sè come ingegnosamente Matteo disponesse tutte quelle figure, po-

nendo in alto il Giudice Supremo assiso su di una nube di fuoco e di luce, con quattro angeli che facendo squillare la tromba richiamano gli estinti alla vita eterna. Ai lati sono la Vergine Madre, e san Giuseppe genuflessi in atto di orare, quasi volessero placare l'ira inesorabile di Gesù Cristo, ai di cui piedi è prostrata Eva che piange la propria colpa, dalla quale derivarono i mali del mondo, e quindi gli apostoli seduti sei per parte sopra un seggio dorato. Allo squillo tremendo, i morti risorgono, ed è mirabile in essi la varietà degli affetti e delle mosse, essendo stupendamente espresso nella loro fisonomia il dolore e la speranza, la gioia e l'ambascia che in loro produce la propria coscienza, e la vista degli angeli che separano i reprobi dagli eletti, spingendo gli uni nell'inferno, che vedesi a sinistra nel seno di un monte scosceso, a piè del quale è un orribile mostro che con le mani di grifone afferra e rincaccia nell'abisso i dannati; conducendo gli altri nelle sedi beate del cielo, ove tutto spira letizia e gaudio celeste.

Nelle balze del monte apronsi dodici spelonche, ove fra le vive fiamme sono fieramente tormentati in diverse guise dai demoni i maledetti da Dio, e ciascuno di questi straziato secondo la propria colpa; veggendosi fra gli altri i bevitori sommersi nell'acqua sino alla gola, senza mai potere spengere la loro ardentissima sete, e i golosi senza nemmeno poter mai soddisfare la viva ingordigia che in loro sempre più cresce alla vista della mensa che ànno lautamente imbandita dinanzi. Così poi veggonsi attorno nuovi tormenti, e nuovi tormentati che si urtano, e si contorcono per le pene acerrime che loro vengono crudelmente inflitte, e sono da ammirarsi,

in queste terribili scene di dolore, le strane e bizzarre attitudini degli spiriti infernali che squoiano e squatrano la gente maledetta.

A destra della tavola è rappresentato il Paradiso, l'eterno e delizioso soggiorno delle anime beate, e sembra che Matteo ne abbia preso l'idea dagli Elisi descritti dal cantor d'Enea, immaginandone il fondo verdeggiante per rigogliosa e fertile campagna, ed il campo cosparso di freschi e vaghi fiorellini e di dorati frutti. In quel luogo di letizie e di gioie celesti introdusse alla presenza di Dio i benedetti, dal volto dei quali splende il gaudio ed il contento dei glorificati, ed alcuni di essi abbracciandosi con infinito affetto gli uni con gli altri, mostrano l'ineffabile piacere che provano nel ritrovarsi insieme nel numero di coloro che ànno meritata la gloria del cielo. Uomini, donne, fanciulli d'ogni età e condizione, sono lì a godere l'eterna beatitudine del Paradiso, e veggonsi molti ecclesiastici di quasi tutte le gerarchie ed ordini, e poi gli innocenti fatti trucidare da Erode con le ferite grondanti tuttora di sangue, e varii altri bambini che pieni di giubbilo e festanti intrecciano una lieta danza di piacere.

Il Lanzi parlando di questo lavoro, dice che il pittore avanzò di gran lunga gli Orgagni, e a me sembra che niuno di quanti avevano sino allora trattato questo argomento, abbia mai, artisticamente parlando, pareggiato l'artefice senese, il quale potrebbe quasi dirsi il precursore del Signorelli, tanta è la forza e l'energia che egli spiega nel disegno e negli atteggiamenti delle figure, fra le quali trovansi dei nudi disegnati con tale perfezione in tutte le loro parti, che

non potrebbe desiderarsi di più. I putti poi superano qualunque aspettativa, e la morbidezza delle loro carni, e la leggiadria con che sono atteggiati, unitamente al bel disegno che in essi Matteo à mostrato particolarmente, si deve dire essere questa tavola uno dei più gradiosi e compiti monnumenti che abbia la scuola senese prodotto nello scorcio del quindicesimo secolo; e non pure per i pregi di già accennati, ma bensì per gli altri che la rendono eziandio ragguardevolissima, e fanno fede del merito del chiarissimo artefice, il quale nello stile dei panneggi, nella pratica del colorito, nel metodo della composizione, nell'espressione degli affetti, à fatto vedere quella facilità ed ampiezza, quella morbidezza ed unione, quella aggiustatezza ed armonia, quella vivacità e convenienza, onde egli è tenuto per il più grande maestro che avesse Siena in quell'epoca.

Oltre questo bel titolo, Matteo ne vanta un altro non meno onorevole, ed è quello d'avere ridestato al gusto moderno dell'arte la scuola di Napoli, nella quale città fu chiamato a dipingere, e fra le altre cose veggonsi alla Certosa i dodici Apostoli, e in Santa Caterina a Formello la bellissima rappresentanza della Strage degli Innocenti. Questo è l'argomento che Matteo con predilezione à ripetuto frequentemente con delle variazioni, e sempre con un successo degno di tanto maestro. Una replica, che à la data del 1482, si vede nella sagrestia della chiesa di Sant'Agostino a Siena, e l'altra, che è del 1491, nella chiesa dei Servi, ed è la più studiata e la migliore che ei facesse. Quella che è in Napoli è stupenda del pari, sì per l'intensità dell'espressione delle figure, onde la sanguinosa scena ti sembra

quasi vera, come poi per la freschezza singolare dei colori a olio, che mantengono la loro vivacità, come se l'opera fosse dipinta assai più recentemente. L'altra ai Servi, come abbiamo accennato, è eseguita più magistralmente, e quasi che Matteo prevedesse la sua vicina morte, accumulò tutte le sue forze per lasciare nell'ultimo anno di sua vita la più mirabile produzione del suo pennello. Sia tecnicamente, o psicologicamente considerata, quest'opera à sempre dei pregi grandissimi, e per non ripetere con quanta maestria disegnasse, colorisse e disponesse le figure di questa tremenda composizione, ove sono dei nudi e dei panneggi assai ben dimostrati, ci limiteremo alla parte principale dell'opera, cioè, all'espressione che offre una varietà ed una forza d'affetti veramente grande. La Strage degl'Innocenti non era stata ancora raffigurata in una maniera così evidente e perfetta; l'empietà e la ferocia dei manigoldi è di uno effetto oltre modo terribile, l'angoscia e la disperazione delle madri che cercano sottrarre i loro bambini al ferro uccisore dei crudeli ministri di Erode, che impassibile e con viso truce minaccioso vede eseguire sotto i propri occhi l'enorme misfatto, è così mirabilmente dipinta nel loro volto e nelle loro mosse, che il core quasi è straziato dalle grida e dalle lagrime che versano, non che dai gemiti degli innocenti pargoletti che strappati forzosamente dal grembo delle amorose madri cadono vittima del furore di quegli empi scellerati. Lo scompiglio ed il terrore delle afflitte madri, è grande, quanto è profondo il loro atroce dolore, e in tanta fiera ambascia, non curando la propria vita, fanno di tutto, ma invano impiegano tutta la loro forza per scampare dalla morte i loro miseri bambini. Vi sono dei

movimenti e delle attitudini bellissime, delle fisonomie piene d'energia e di animo, e tanta verità ed espressione rende molto più evidente il tremendo e doloroso spettacolo.

Questo artefice è da vedersi altresì nella storia della liberazione di Betulia operata da Giuditta, nella quale sono mosse di cavalieri e di cavalli per fierezza mirabilissime, e perchè non si creda che Matteo riescisse soltanto nei subietti fieri e terribili, rammenteremo altre sue produzioni, nelle quali se le figure non ànno grande bellezza, sono però graziose sopra ogni dire. Il pregio della grazia è il solo che egli ereditò dall' antica scuola mistica, dalla quale d'altronde non era ancora così lontano da non sperimentarne i suoi benefici influssi. La tavola con la Nostra Donna e quattro angeletti che ammiriamo nel palazzo pubblico di Siena è così piena di grazia, che ci fa dolere delle recenti deviazioni di Matteo, il quale in questo quadro, come in quell'altro che vedesi nella Galleria dell'Istituto delle Belle Arti di Siena, quasi dirci à cercato riconciliare la forza con la grazia. Questo rappresenta la Vergine col bambino sul ginocchio, sedente sopra un ricco e maestoso trono, dietro il quale sono due angeli che sorreggono una corona sul capo di Nostra Signora, ai lati della quale sono due altri angeletti in atto di rimirarla devotamente, e ritti in piedi san Sebastiano e san Giorgio, e due santi genuflessi sul gradino del trono. Non ci trattenghiamo a dimostrare quanto armoniosa sia la composizione di questo bel quadro, nè a indicarne i pregi tecnici, oramai ben noti, massimamente nelle migliori produzioni di questo distintissimo maestro; del quale nella chiesa di San Do-

menico è la mirabile tavola della santa Barbera assisa sopra un seggio riccamente ornato, tenendo nella destra la palma, e sorreggendo nella sinistra una torre sul ginocchio. Ai suoi lati sono santa Caterina delle Ruote e santa Maria Maddalena, e sopra il di lei capo volano due angeletti in atto di coronarla, mentre due altri in basso suonano alcuni strumenti. Grande è la grazia con che sono espressi questi spiriti celesti, come grande è altresì la perfezione con che son disegnate tutte le figure, le quali nelle altre parti sono ancora assai ben condotte.

Matteo fu solito aggiungere sopra le sue tavole storiette di diverso argomento, e talora eziandio mitologico, in figure di piccole dimensioni, nelle quali riesciva valentissimo, come si vede nei cinque quadretti di casa Sozzini a Siena, che sono cose veramente preziose. In uno è figurata la Vergine sostenuta da alcuni vaghissimi angioletti, la quale appare a un patrizio romano che con la moglie dorme sotto un ricco padiglione, indicando loro con la destra il luogo ove essi dovevano fabbricare la Basilica a lei intitolata. Nell'altro è espressa nostra Signora che seguita da varii angeli, ancora graziosissimi, comparisce in visione a papa Liborio che dorme col piviale e con la tiara: l'architettura del palazzo pontificio è ideata assai maestosamente. Nel terzo è nostra Donna con molti vaghissimi angeletti che in varii modi operando fanno cadere dei fiocchi di neve sul monte Esquilino, e precisamente nello spazio destinato per lo inalzamento della chiesa. Il quarto rappresenta il santo Padre che accompagnato da cardinali e vescovi, segna con la zappa la circonferenza del sacro edifizio. Nell'ul-

timo è effigiato il Redentore risorto, in atto di benedire, e presso al sepolcro le guardie che in belli e naturali scorci veggonsi sconvolte e rovesciate. In questo sono delle teste assai vivaci, e nel nudo i muscoli e le vene sono segnate con molta perizia; pregio che Matteo mostrò in tutte le sue produzioni, le quali, per le altre belle qualità che noi abbiamo indicato, meritano d'essere annoverate nel numero di quelle opere che servono a far vedere sino a qual punto giunse l'arte in Italia sul finire del secolo decimoquinto.

— Con Matteo finisce la prima epoca della scuola senese, la quale per molti titoli non resta per nulla inferiore alla fiorentina con la quale divide il vanto d'avere rigenerato l'arte; oltre che poi sembra superarla nella scelta e nella forza dei colori, e nella vivacità dell'aria delle teste. Per poco che si pongano a confronto queste due scuole, si vedrà di leggieri avere avuta ciascuna una esistenza indipendente, e sebbene siasi sempre preteso che da Cimabue e dalla scuola fiorentina cominci il risorgimento dell'arte in Italia, pure dopo i monumenti ritrovati in Pisa e in Siena, parmi che oramai niuno possa più insistere in questa opinione, che non à più seguaci. La tavola di Guido è il più prezioso monumento che incontrastabilmente conferisce a Siena il vanto e la gloria di una scuola antichissima, ivi fondata da Italiani a metà del secolo decimoterzo, e contemporaneamente a Cimabue, il quale, a dire il vero, molto avvantaggiò l'arte, e, se non altro, à il merito d'avere dato alla medesima il più grande maestro che allora avesse la pittura, la quale per opera di Giotto escì totalmente da quella che chiamasi greca maniera.

E quantunque Guido ritenga sempre nella rammentata tavola qualche cosa che sa proprio dei maestri greci, ciò l'avvertiamo ancora nelle produzioni di Cimabue, e forse ancora più sensibilmente che nel fondatore della scuola senese; i di cui seguaci andarono d'altronde spogliandosi dei modi goffi della vecchia scuola, ed abbiamo visto come Mino, Ugolino e Duccio cominciassero a italianizzare l'arte, per quanto fu loro possibile ripulirla dalla ruggine bizantina, che sparve poi intieramente fra le mani di Simone Memmi e dei due Lorenzetti. E quel che ora dobbiamo avvertire, e che ritorna a sommo onore degli artefici senesi, si è che eglino nel rimodernare l'arte e farla avanzare verso quella perfezione in cui giunse nel secolo del quale abbiamo or ora narrato la storia, operarono sempre con i lumi del proprio intelletto, senza che per questi loro progressi attingessero alle fonti giottesche, come ebbero a fare le altre scuole italiane, le quali rimasero sempre nella primiera loro goffaggine finchè non videro le opere di Giotto o dei suoi discepoli. E si deve perciò convenire, che nel tempo medesimo in cui questo illustre maestro fiorentino ingrandiva e migliorava nel colorito, nel disegno, nella composizione, nell'espressione e in tutte le altre parti, la maniera appresa da Cimabue, in Siena quegli artefici facevano altrettanto della maniera guidesca, anzi con maggiore fantasia e fecondità d'idee, e la scuola senese camminava di pari passo con la fiorentina, senza però ripetere da questa il suo incremento, molto meno poi la sua esistenza; e benchè l'una seguisse una via diversa da quella tracciata dall'altra, poichè ebbero

gusto e modi diversi, condussero però ambedue l'arte alla medesima sommità.

Se i successori dei giotteschi con i loro esempi fecero crescere l'arte in modo che sensibilmente appare nelle loro opere il gran miglioramento nella sfilatura dei capelli, nella condotta dei panneggi, nella maniera del disegno, nella morbidezza del colorito, nella verità e forza dell'espressione, e nel metodo della composizione; la pittura in Siena faceva eguali progressi fra le mani del Berna, dei Bartoli e di Matteo, lo stile dei quali non può però per nulla confondersi con quello dei Fiorentini loro contemporanei, essendo le loro produzioni, come quelle dei loro predecessori, improntate di un carattere affatto particolare e nazionale, che sempre ritennero sino a tutto il secolo decimoquinto, in cui la loro scuola prese un novello aspetto, quando vi furono chiamati da Perugia il Bonfigli, il Vannucci che seco condusse il Pinturicchio e Raffaello. E non è poi poco onore per gli artefici di Siena l'avere diffuso il nuovo loro stile oltre la patria, imperocchè se la scuola fiorentina estese i suoi confini sino a Roma, a Bologna, Milano, Padova e altrove, quella di Siena esercitò la sua influenza su la scuola Umbra, e su quella di Napoli, ove lo stile di Matteo trovò nello Zingaro un felicissimo imitatore. Tuttavia debbe sempre concedersi ai Fiorentini il merito ed il vanto d'essere stati quelli che rimodernarono l'arte in quasi tutta Italia, e che da essi derivò quel novello stile che trasse la pittura alla sua completa perfezione.

Nè d'altronde i maestri senesi potevano fare quegli slanci che abbiamo visto fare agli artisti fiorentini, non essendo essi così ben versati nel meccanismo dell'arte

come questi, i quali cedono ai senesi nella poesia dell'arte, cioè nell'invenzione delle storie, nell'azione e nell'espressione delle figure. La parte inventiva è la qualità principale degli artefici di Siena; e gli affreschi di Ambrogio nel pubblico palazzo, le storie dei padri dell'Eremo dipinte da suo fratello nel Camposanto pisano, e le opere di Simone nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella di Firenze, senza nominare altri dipinti di questa scuola, pieni tutti di belle e leggiadre fantasie, di vaghe e nobili allegorie, provano quanta ricchezza di poetiche idee si scopre nelle produzioni dei pittori di Siena; sicchè possiamo dire che mentre gli artisti fiorentini appaiono profondi pensatori, con un disegno altrettanto dotto che fiero e gagliardo, i senesi si mostrano pieni di spirito, sommamente espressivi, e grandi inventori. Se non che i primi spesso col loro stile originale e bello sollevandosi al disopra del comune, ànno richiamato l'arte alla pristina dignità, gli altri all'incontro dai principii del cinquecento in poi, per una servile imitazione che lega le ispirazioni del genio e tarpa le ali dell'immaginazione, ànno seguìto sempre or questa, or quella maniera, senza mai farsi avanti con uno stile proprio e distintivo, e capace di dare all'arte un impulso novello. Così la scuola fiorentina è andata sempre di progressi in progressi, mentre la senese, infievolendo sempre, à finito di perdere quasi la sua esistenza.

Riassumendo tutto ciò che si è detto nel corso di questa narrazione, rileviamo che gli artefici senesi e i fiorentini, visti gli esempi di Giunta Pisano, di Guido da Siena e di Cimabue, tentarono quella via che meglio poteva condurli al possesso di quei mezzi capaci d'in-

gentilire l'arte e rivestirla di un carattere più deciso e nazionale; e se i loro sforzi specialmente nella parte tecnica non furono completamente coronati, essi spianarono senza dubbio molte gravi difficoltà, ed indicarono quali principii bisognava adottare per ottenere quella compiuta perfezione a cui giunsero gli artefici del novello secolo. Assai ben sensibile è la differenza che corre fra le opere di Guido Senese e di Simone Memmi: fra quelle di Cimabue e del di lui discepolo; e di certo la purità e la correzione del disegno che ammiriamo nelle produzioni da Giotto al Signorelli, lo studio del nudo, l'intelligenza degli scorti, l'evidenza delle teste e della espressione, la naturalezza del panneggio, la grandiosità delle architetture furono i primi notabili passi, dopo i quali l'arte doveva naturalmente perfezionarsi. Con ciò vi contribuì in pari tempo l'invenzione della pittura a olio, ed allora il colorito dalla parte sua acquistò quella morbidezza, quell'unione, quella vivacità, impossibile ad ottenersi con altro metodo. Lo studio della letteratura agevolò non poco i progressi dell'arte dal lato dell' invenzione, quello dell' architettura influì ancora più a darle altri lumi per progredire in questa parte, ed il concorso di tutte queste circostanze preparò la via ai cinquecentisti, e l'avanzamento da loro fatto nella pienezza del disegno e nella prospettiva aerea, nel variare e rendere più legata la composizione, nell'armonizzare meglio il colorito, come ancora nella franchezza del pennello e nella scelta delle forme, fu senza dubbio l'effetto degli studi di quei primi artisti, senza dei quali un Leonardo, un Michelangelo, un Andrea Del Sarto, ed al-

tri sommi non avrebbero potuto acquistare quella fama che tanto li rese celebri.

Avanti però di lasciare la scuola senese, dobbiamo ancora osservare che attraverso tante vicende alle quali andò incontro la Repubblica di Siena, sia per le fazioni dei Guelfi e dei Ghibellini, come per i tumulti della plebe, sicchè nel 1309 aveva di già parecchie volte riformata la sua costituzione, le arti in tanti sconvolgimenti, lungi dall'infiacchirsi, ricevevano sempre più vigore, e sebbene non vi fiorissero grandi ingegni, che per la loro universalità ed energia nell'operare possan competere con i più eccelsi maestri fiorentini, si dovrà nondimeno convenire che i senesi abbiano coltivate le arti con un successo veramente grande.

E i progressi di questa scuola appaiono tanto più ammirabili, quanto più si considerano le discordie e le guerre che agitarono la Repubblica, specialmente per l'odio funestissimo contro i Fiorentini, i quali ebbero la rivalsa della loro disfatta a Montaperto nella battaglia di Colle di Val d'Elsa, dove i Senesi furono intieramente sconfitti da Guido di Monforte, vicario di Carlo d'Angiò in Toscana, e dal quale fu costretta entrare nella lega delle città toscane, le quali per le rivoluzioni di Napoli erano tutte divenute guelfe. Quindi la veggiamo sotto la signoria di Carlo IV. imperatore, e malgrado che per tutto il secolo decimoquarto, or gridi morte al Magistrato dei Nove e li cacci dal palazzo, or si ribelli contro il vicario imperiale, costringendolo a lasciare la città, or la troviamo in guerra con Perugia, or travagliata da nuove fazioni e sconvolgimenti che dànno luogo a una nuova riforma della costituzione; e finalmente

la veggiamo gloriosamente combattere contro Carlo e le sue masnade, Siena nondimeno in questo tempo di turbolenze e di contese ebbe, come s'è dimostrato, dei grandi artefici, i quali sommo onore farebbero a qualunque altra scuola di quell'epoca.

Nè le risse cittadine che ebbero luogo posteriormente, onde più di 4000 persone, per lo più artefici, abbandonarono la città, e gl'incendii e i saccheggi sofferti per la guerra contro i Fiorentini a cagione delle dissensioni dei due capi della famiglia dei cavalieri Del Pecora di Montepulciano, furono d'impedimento ai sempre crescenti progressi di questa scuola; la quale, come si è visto, nell'entrare del secolo decimoquinto fu ugualmente feconda di molti abilissimi artefici che resero all'arte servigi grandissimi. Or ciò prova evidentemente che lo spirito di libertà era quello che teneva svegli gl'ingegni degli artefici in quel tempo di intestine dissensioni e di guerre esterne, imperocchè nelle violenti passioni l'intelletto umano va soggetto a delle grandi reazioni, che sviluppano efficacemente tutte le sue facoltà. A ciò debbe ancora aggiungersi l'emulazione prodotta non tanto dalla gara degli artisti medesimi, quanto più dagli onori che i cittadini e la Repubblica rendevano a coloro che segnalavansi col loro pennello o scarpello; e tutte queste potenti cause riunite poi insieme dovevano dare per le arti un resultato straordinariamente felice. Infatti non veggiamo noi questa scuola progredire sempre più dappresso alla fiorentina, malgrado che disordini, discordie, guerre, durassero sino a che Siena non passò sotto il potere sovrano di Cosimo I. dei Medici?

Niun altro principio, fuori che lo spirito di libertà

poteva destare ed inalzare sì alto gl'ingegni, niun altro elemento fuori del sentimento religioso poteva animarli di tanta devozione, sicchè quando i popoli furono soggiogati dalla tirannide perderono tutto il loro slancio, e quei tanti capolavori dei primi anni del secolo decimosesto sono il ricco retaggio dell'epoca precedente che li aveva preparati.

In quei giorni di feroci rivoluzioni, d'entusiasmo, di valore, ed ancora di spavento e di pericoli, il magistero delle arti era tuttavia il solo che avesse la potenza di tenere riuniti gli animi di quei magnanimi cittadini, la pittura era quella che veniva chiamata a perpetuare le grandi azioni, o a gettare l'obbrobrio sul nome di coloro che di vizii enormi si erano resi colpevoli.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA ROMANA

EPOCA PRIMA

Dal momento che Roma vide da lontano prepararsi il disfacimento del suo impero universale, quasi per mantenere sempre il suo antico primato, gettò le basi di un novello principato, e dopo l'introduzione del cristianesimo divenne la capitale del mondo cristiano. Allora la sede imperiale diventò sede pontificale, ed invece del diadema regale, la tiara si vide splendere sul capo dei papi, i quali andarono ad assidersi su la soglia del Vaticano, e di là stendere la loro mano di benedizione su tutti i popoli cristiani.

Ma quante grandiose e sublimi reminiscenze risveglia in noi Italiani la vista del Vaticano! La nostra mente vola rapidissima con le ali dell'immaginazione agli antichi secoli della nostra prima civiltà, imperocchè in quella stessa collina, ove al presente maestosa s'innalza

la basilica di San Pietro, si rendevano gli oracoli, allorchè apparteneva agli etruschi, che ne tenevano l'esercizio delle arti e delle scienze. Tosto ci rammentiamo del sepolcro eretto alla memoria di Romolo, dei prati quinzii da dove fu tolto dall' aratro Cincinnato a quarto dittatore di Roma, e quindi il Circo Massimo, il sepolcro di Scipione l'affricano, l'Ippodromo d'Adriano e la sua sontuosa tomba, e varii altri sono i monumenti che primi si presentano alla nostra mente di già esaltata da tante altre gloriose patriottiche rimembranze.

Lì pure erano i Giardini ed il Circo di Nerone, e lì parimente fu il Teatro ove questo empio tiranno, per saziare la sua sete di sangue, fe sgozzare tante migliaia di vittime cristiane, i di cui mutilati cadaveri raccolti da anime pie furono sepolti in una grotta di gladiatori, la quale servì ancora di cimitero per il corpo di san Pietro, che sotto la scure del carnefice aveva colta la palma del martirio, dopo avere compita la sua sublime missione di fondare nel centro della capitale dell' universo pagano la sede del vicario di Cristo.

Alcuni anni dopo, un oratorio edificato dal papa sant' Anacleto, indicò il luogo cui erano depositate le ceneri del principe degli apostoli, e più tardi quando Costantino all' apparizione della Croce trionfò su le armi di Massenzio, ed il segno della redenzione comparve su le colonne del Campidoglio, e la legge di Cristo divenne la religione dell' impero, in quello stesso luogo, ove i tiranni avevano versato il sangue di tanti martiri, venne innalzata la prima chiesa cristiana, che doveva essere la più calda propagatrice dell' amorevole parola del Vangelo. Otto giorni dopo del suo battesimo, quel-

l'imperatore poneva le basi di quel primo tempio di Dio, ed egli stesso, in memoria dei dodici Apostoli, il capo dei quali doveva dare il nome a quel sacro edificio, portava su le spalle dodici sporte di terra nel luogo ove ne veniva gettata la prima pietra fondamentale.

Un edifizio elevato alla gloria del Redentore, spazioso per cinque navate, sostenute da novantaquattro grosse colonne, e che racchiudeva dentro le sue pareti quei siti ove erano stati martirizzati tanti cristiani, venne allora aperto alla pietosa devozione dei fedeli, e per bene undici secoli quello fu il maggiore tempio dedicato al culto cristiano. Frattanto, e segnatamente nel sesto secolo, il papa san Simmaco v'inalzava contiguamente il palazzo che servir doveva alla residenza dei pontefici, i quali non lasciarono mai di sempre più abbellire e rendere maestosa la loro dimora, ove nel principio del nono secolo andò a risedere Carlo Magno, quando si portò a Roma per farsi incoronare dal papa Leone III.

Ma tanto il palazzo, quanto la basilica non solo ànno in diverse epoche ricevuti dei considerevoli ingrandimenti, bensì sono stati arricchiti di tanti preziosi ornamenti d'ogni genere, che oggi non è più possibile riconoscere qual fosse lo stato primitivo di quelle vastissime fabbriche: tanto più che la chiesa di san Pietro, malgrado le frequenti riparazioni, minacciando alla fine rovina, venne da Niccolò V. riedificata di nuovo.

Disgraziatamente questo grande protettore delle lettere e delle arti non tenne la tiara che soli otto anni, e quando nel 1455 egli cessò di vivere, l'esecuzione del suo magnifico ed elegante progetto venne sospesa, e l'edifizio per del tempo rimase di soli tre cubiti elevato

al di sopra del suolo. La magnificenza e la vastità con la quale questo magnanimo papa ideò d'ornare e d'ingrandire il Vaticano, vinsero l'aspettativa di tutti, che rimiravano nel disegno di quell'edificio il più grandioso, e più sontuoso palazzo che sarebbe stato al modo, in una parola una residenza degna del capo della cristianità. Nè la basilica di san Pietro fu da questo pontefice immaginata con minore grandiosità e ricchezza, imperocchè le basi da lui gettate erano di tali dimensioni, ed il disegno di sì bella eleganza e magnificenza, che la maestà del luogo non poteva sotto verun rapporto di più richiedere.

Molto però a renderla così magnifica e sontuosa vi contribuirono Giulio II. e Leone X., i quali su i disegni di altri architetti, fecero il più vasto e il più maestoso tempio che sia al mondo; e l'istessa Cattedrale di Londra e il Duomo di Milano, le sole che possano con quello rivaleggiare, le restano di gran lunga inferiori, tanto per la grandezza, come ancora per gl'immensi stupendi tesori d'arte, non che per gli splendidi ornamenti con i quali è superbamente decorato.

Ma a dire il vero, essi non fecero che seguitare la prima idea della gigantesca impresa del loro glorioso predecessore, Niccolò V., il quale non solo ordinò all'architetto Bernardo Rossellini di fare della residenza pontificale il più delizioso ed imponente soggiorno che mai la più nobile ed elevata fantasia possa immaginare, ma di aggregarvi tante sale e gallerie capaci per tenervi tutti gli uffizi ministeriali, e potervi nello stesso tempo con comodità abitare i cardinali, e tutti gli uffiziali ecclesiastici e civili, addetti alla corte del papa. Molti altri vasti e ricchi appartamenti vi furono eziandio ag-

giunti, e questi vennero destinati per quei sovrani che per loro devozione andavano a rendere i loro omaggi al sommo pontefice, e per i personaggi illustri che per interessi loro particolari erano chiamati presso la santa sede.

Malgrado tanta grandiosità, il piano di Niccolò era assai più vasto ed elegante, imperocchè, come dice il biografo aretino, egli voleva fare un immenso e maestoso teatro per la coronazione dei pontefici, e di separare interamente il Vaticano dal resto della città, alla quale veniva posto in comunicazione per mezzo di lunghe arcate in forma di loggie, ornate di giardini, di acquedotti, di fontane, di cappelle, di librerie e di bazar per le mercanzie più preziose. Insomma quell'immenso edificio, che sarebbe stato arricchito di un bellissimo appartamento per il conclave, sarebbe stata la più superba cosa che mai fosse stata fatta nel mondo, imperocchè il grandioso e magnifico modo con cui il papa aveva concepito il suo sontuoso e gigantesco progetto, veniva a formare quasi un nuovo paradiso terrestre, ove il santo padre avesse potuto vivere vita celeste, angelica e santissima con dare esempio a tutta la cristianità, ed accendere gli animi degl'infedeli al culto del vero Dio.

Ma la morte troncò i colossali disegni di questo gran protettore delle arti e delle lettere, le quali per le sue cure parvero per poco ritornare in Roma novellamente a vita, e tutto certamente sarebbe risorto, tutto averebbe preso il più grande sviluppo, se i suoi giorni fossero stati più lunghi, almeno da concedergli il tempo per edificare la grandiosa e magnifica basilica di san Pietro, che ven-

ne sopra altri disegni ultimata sotto il pontificato di altri papi.

Senza avvederci però siamo giunti alla seconda metà del secolo decimoquinto, ed il fin qui detto non ci dà che un incompleto abbozzo storico del Vaticano, mentre che la pittura è quella che avrebbe dovuto primamente attirare le nostre considerazioni, le quali, a dir il vero, sino ai primi anni del secolo decimoquarto non potevano essere così felicemente alla medesima applicate, imperocchè Roma nel tempo che le arti in Toscana risorgevano era immersa nella più terribile anarchia, e mai le due fazioni dei guelfi e ghibellini produssero tanti sinistri effetti quanto nella città eterna, che era il centro del partito che teneva per la Chiesa, la quale aveva ancora i suoi proseliti in tutte le città della Romagna, ove però i ghibellini non cessavano di fare tutti i loro tentativi in favore dell' Impero.

Infatti nel tempo medesimo in cui nelle città toscane il commercio, l' industria e le arti trovavano nel calore dei partiti l' impulso dei loro grandi progressi, in Roma tutto languiva, e la lotta dei due opposti partiti, all' incontro di come avveniva altrove, soffocava nei cittadini ogni spirito d' emulazione e di grandezza. Il decreto di Gregorio X. perchè rigorosamente in tre giorni avesse luogo l' elezione dei papi, ci fa conoscere di quante gravi discordie fosse turbata la capitale della cristianità nella seconda metà del secolo decimoterzo, in cui fra le altre disgrazie quasi non passava un anno senza che non si vedesse sulla cattedra di san Pietro un novello Pontefice. In poco più di un anno e mezzo montarono sul soglio pontificale quattro papi, l' uno dopo l' altro; Innocenzo V.

il 4 gennaio del 1276 successe a Gregorio X., e quindi Adriano V., Giovanni XXI. e Niccolò III. che fu eletto addì 25 novembre dell'anno seguente.

Nè le condizioni politiche di Roma ebbero migliore sorte sotto il pontificato di Niccolò, imperocchè nel tempo che egli studiavasi di rimettere l'ordine nello stato della Chiesa, cessò di vivere nel 1280, e la sua morte gettò le terre della Chiesa, e la stessa Roma in una confusione maggiore di quella in cui trovavasi precedentemente. Tanto disordine fu originato dalla rinuncia di Carlo d'Angiò alla dignità senatoriale, la quale divise i nobili in due fazioni, e alla testa di una erano gli Orsini parenti del papa morto, e a capo dell'altra gli Annibaleschi nemici di quelli.

L'anarchia in Roma per questi due potenti partiti era tale, che Martino IV. il quale, quando successe a Niccolò, trovavasi in Orvieto, non potè esser consacrato in san Pietro, e si vide costretto ora di risedere in Montefiascone, ora in Perugia, poichè Roma continuava sempre a essere immersa in una disordinata condizione. Ed in questo stato si tennero sempre le cose sotto i pontefici posteriori, e specialmente sotto Niccolò IV., il quale prese a favorire i ghibellini, e di questi particolarmente i Colonnesi, per cui si riaccesero vivamente gli odii fra questi e gli Orsini guelfi.

Più gravi ancora furono le calamità che si aggravarono in Roma e le città della Chiesa dopo che Celestino V. venuto in odio dei cardinali, perchè ad essi non aveva i maggiori suoi favori distribuito, stimò migliore partito per la sua pace di deporre la sua dignità papale, e ritornare nuovamente nella sua cella d'ere-

mita benedettino. Allora fu eletto alla sede apostolica Bonifazio VIII., il quale, prendendo a proteggere gli Orsini che erano molto favoriti da Carlo II. di Napoli, suscitò contro di sè l'odio dei Colonnesi, onde lo stato della Chiesa gravissime sciagure ebbe a patire. A ciò aggiungendosi le sette dei Paterini e di altri eretici, la Chiesa tanto nel temporale, quanto nello spirituale era nel 1300 fortemente minacciata; specialmente quando nacque una forte contesa fra il papa ed il re di Francia, il quale trovò validi appoggi nei Colonnesi, che con altri loro amici, e Nogarct delegato del re, entrarono armata mano in Anagni, ove era la residenza di Bonifazio, gridando: muoia il papa, viva il re di Francia, intimandogli la sua prigionia nell'istesso luogo della sua dimora. Sebbene il pontefice impavido, e dignitosamente sopportasse le ingiurie di quelli, e dopo tre giorni il popolo ribellandosi agli Sciarra Colonna, lo liberasse dalla sua prigione, sicchè difilato si portò a Roma, non appena ei vi fu giunto, la morte gli troncò i suoi giorni.

Ma fra tante gravi turbolenze, fra tante accanite fazioni era mai possibile che le arti risorgessero, d'altronde in un paese in cui i barbari avevano più profondamente lasciata l'impronta della loro ignoranza, e della loro ferocia? Il barbarismo in Roma ancora era tale che comunque ivi esistessero i medesimi elementi che resero illustri e potenti le altre repubbliche italiane, gli effetti di questi elementi nella metropoli della cristianità furono ben diversi, ed in luogo che lo spirito repubblicano e l'emulazione risvegliassero gli spiriti a opere grandiose e patriottiche, in quell'anarchia gli animi rimasero sempre assopiti, e assai più tardi che altrove si

videro gli effetti dell'azione incivilitrice degli Italiani. Noi vedremo infatti, che nel tempo che Firenze e Venezia ed altre città erano ricche di grandi e valentissimi artefici, Roma sino anco dopo il principio del secolo decimosesto non ebbe un pittore suo particolare, e quelli che complessivamente sono annoverati nella scuola romana, sono tutti nativi dello Stato della Chiesa.

Tanta povertà di pittori romani, anco nel tempo medesimo in cui alcuni papi cercarono dare un forte impulso alle arti e alle lettere, fa prova dell'abbattimento intellettuale e morale in cui trovavasi l'antica capitale dell'universo; la quale, comunque fosse la sede del Vicario di Cristo, e perciò il centro della religione cristiana, non trovò nemmeno nell'istesso elemento religioso la molla della sua civiltà. I papi medesimi d'altronde erano stati di scandalo grande ai Romani, i quali sin da molto tempo li avevano visti amoreggiare dal seggio pontificale, circondati da prostitute che dirigevano gli affari del governo, e, nel caso, l'elezione dei pontefici. Immischiandosi poi nelle cose politiche, lungi di rendersi venerabili presso il popolo, venivano all'incontro dal medesimo odiati, sembrandogli inconciliabile che nel capo della Chiesa si associasse al potere spirituale il temporale. Il concorso adunque di tante cause, e tutte convergenti ad un medesimo punto, poichè i loro effetti erano in generale quelli di tener sempre soffocato il germe della civiltà, d'impedire che i costumi ingentilissero, che l'attività riprendesse il luogo dell'ignavia, si opponeva totalmente allo sviluppo dell'intelletto, all'istesso fervore religioso, quantunque, non molto distante, le montagne dell'Umbria echeggiassero della in-

cantevole melodia dei sublimi cantici di san Francesco d'Assisi.

Più di una volta abbiamo cercato di far conoscere come la religione fosse, fra le tante, la causa più possente che nel medio evo abbia agevolato più efficacemente il progresso tecnico ed estetico dell'arte; ed importa nuovamente insistere, che questo grande elemento vivificatore, siccome quello che ridestando la devozione popolare apre le vie alla moltiplicazione dei prodotti dell'arte, avrebbe dovuto essere la cagione precipua dello sviluppo della pittura in Roma cristiana, nello stesso modo che il culto del politeismo e la grandezza imperiale fecero prosperare le arti in Roma pagana. Ma nè lo splendore della tiara, nè il lirico misticismo degl'inni del serafico d'Assisi, che coll'anima traboccante di casto e tenero amore divino, di pietosa carità fraterna, d'ingenui e cristiani sentimenti, predicava essere tutti gli uomini fratelli in Gesù Cristo e figli del medesimo Dio, semprechè facciano la volontà del loro padre che è nei cieli, valsero a fare risorgere di buon'ora la pittura nella città eterna, anco dopo che ella vide i belli esemplari di Giotto nel mosaico della navicella in san Pietro, e le opere del di lui imitatore Pietro Cavallini; di maniera che si è dovuto riunire insieme tutti i pittori delle città che oggi formano lo stato della Chiesa, e considerarli indistintamente nella scuola che per ora impropriamente dicesi romana.

Cavallini — Le prime tracce dell' origine di questa scuola, considerata nel momento in cui prese forma e carattere italiano, noi le troviamo nelle pitture fatte da Pietro Cavallini, il quale è probabile che fosse

istruito nei principii dell'arte dai Cosmati mosaicisti, e discepoli dei maestri greci che allora in Roma dirigevano l'insegnamento artistico, ma che facesse i suoi veri progressi dopo avere conosciuto Giotto, con cui lavorò nella nave di mosaico in San Pietro. Inutile cosa sarebbe tornare a parlare delle opere eseguite nella grande Metropoli del mondo cattolico avanti del Cavallini, imperocchè esse non ci offrono nulla che possa farci vedere un miglioramento della goffa maniera greca, come lo mostrano le pitture delle quali abbiamo fatta menzione precedentemente, e come lo manifestano quelle ancora che diconsi lavorate da un tal Conciolo nel 1219 in una chiesa a Subiaco. Queste, e le molte altre opere pittoriche di che abbonda particolarmente Roma, sono tutte interamente improntate del carattere bizantino, non eccettuati gli affreschi nella inferiore chiesa del Sacro Speco a Subiaco, qualunque sia l'autore al quale essi appartengono; sicchè volendo rintracciare nell' alma citta dei Cesari l'epoca in cui l'arte cominciò a vestire forma italiana, fa mestieri rimontare a quella in cui Giotto andò a lavorare nella Basilica di San Pietro. Fu allora che la sua bella maniera venne conosciuta dagli artefici romani, e Pietro Cavallini, che aveva ingegno e buona disposizione per l'arte, stimò proprio, per rimodernare il suo modo di dipingere, accomodarsi presso quel sommo maestro, e l'utile che ne trasse fu quello d'avvantaggiarsi su tutti gli artisti che in Roma in quel tempo lavoravano di pennello.

Infatti nelle sue produzioni, si nota un progresso su le pitture del secolo precedente; e benchè in esse egli comparisca in qualche cosa ancora tenace alle massime

della sua prima educazione artistica, vi si vede ciò malgrado un grande miglioramento a fronte dei rozzi dipinti del secolo decimoterzo, in cui prevaleva generalmente lo stile bizantino, che Pietro fe' poi da Roma sparire. Profittando degli esempi e delle lezioni del grandissimo maestro, cominciò a scordare la pratica dei suoi primi istitutori, e sempre più rimodernandosi a misura che penetrava nel novello stile giottesco, fe'cose poi nelle quali imitò così egregiamente il suo grande esemplare, che poco gli mancò per pareggiare i Gaddi. Disgraziatamente delle sue prime opere giottesche, fatte in patria, in Santa Maria di Trastevere, non restano che pochissimi e malconci avanzi; ma sappiamo dal d'Agincourt, che nella tavola cxxv. della Pittura dà l'intaglio di alcune pitture del Cavallini, le quali duravano sempre ai suoi tempi, come le due Annunziazioni dipinte a fresco sotto il portico dell'anzidetta chiesa, fossero più nobilmente, e più magnificamente condotte di quelle che, rappresentanti il medesimo mistero, erano state lavorate sino allora.

Già quasi tutte le pitture che il Cavallini eseguì in Roma sono perite, come le storie a fresco in San Grisogono, le altre in Santa Cecilia, in San Francesco; e quelle pure in San Paolo fuori delle mura sono state molto danneggiate dal terribile incendio del 15 Luglio 1823. Qui egli aveva fatte molte storie del vecchio testamento nella navata di mezzo, ed il d'Agincourt riporta intagliata la rappresentanza, ove sono i figlioli di Giacobbe che deliberano gettare nel pozzo il loro fratello Giuseppe, Mosè ed Aronne che in presenza di Faraone convertono le loro verghe in serpenti; e Mosè dopo avere uc-

ciso i due egiziani abbandona l'Egitto, e si ritira nella terra di Madian presso suo suocero. In queste opere lo storico francese trova un avanzamento sì nel disegno, come nella composizione delle figure, e sebbene l'invenzione non sia delle più perfette, e non vi si ammiri tutta la correzione che si potrebbe desiderare, se il colorito è un po' pesante e punto degradato, difetto che appare ancora più sensibile per il tempo, per l'umidità del luogo e per la polvere che vi si trova sopra depositata, tuttavia esse saranno sempre il più antico monumento che Roma possa vantare dell'arte risorta, non che uno dei più preziosi titoli su i quali è basata la gloria di Pietro Cavallini che merita essere considerato come il fondatore della scuola romana.

Ma la migliore opera, dice il Vasari, che in Roma Pietro facesse, fu nella chiesa di Araceli in Campidoglio, dove dipinse a fresco nella volta della tribuna maggiore una Nostra Donna col divino infante in braccio, circondata da una splendida luce, e in basso la Sibilla Tiburtina che mostra il Redentore all'imperatore Ottaviano, il quale si pone ad adorarlo; dopo della quale pittura, in cui rinnovellò in più bella guisa lo stile del suo novello maestro, che con le produzioni del suo pennello diffondeva in tutta Italia il gusto vero dell'arte, il Cavallini si portò in Firenze, per vedere le grandi e magnifiche opere di Giotto e dei suoi discepoli, e pare che ben presto venisse conosciuto, avendo poco dopo dipinto varie cose nella chiesa di San Marco che furono imbiancate, all'infuori dell'Annunciazione di Maria che esiste tuttora; la quale però essendo stata ridipinta, altro non presenta dell'originale che il volto e qualche altra pic-

colissima parte. Tuttavia da quello stesso poco che avanza si ravvisa che il Cavallini avesse assai bene compreso lo stile, e penetrato nella mente di Giotto, specialmente nel rappresentare il gran mistero della incarnazione del Verbo Divino; e ponendo a terra sopra un tappeto un vaso col simbolico giglio, ed effigiando l'angiolo annunziatore il volere dell'Eterno, genuflesso con le braccia incrociate sul petto tutto riverente e devoto, espresse la Vergine a sedere con un libro aperto sopra un vicino guanciale, così piena di pudore verginale, di modestia e di grazia celeste, che non può vedersi immagine per espressione più dolce e più soave, per atteggiamento più semplice e più modesta; e tanta dolcezza e venustà mettono in maggior luce l'influsso che su Pietro potentemente esercitava il grande innovatore dell'arte cristiana.

Si è creduto poi sull'asserzione del Vasari, che fosse parimenti della mano del Cavallini l'immagine miracolosa della santissima Annunziata che si venera nella chiesa dei Servi a Firenze. Però costando dai libri del convento che essa era di già dipinta nel 1256 (1), ed esaminando il volto della Madonna e quello dell'angiolo, come si vedono al presente, non potrà dirsi essere quella un'opera del secolo decimoterzo, e perciò di un contemporaneo di Giunta Pisano, e di Guido Senese; sibbene d'essere stata restaurata in tempi più moderni, e in modo d'esserne abbellita, o che quella sia perita, e poi sulle traccie della medesima rifatta un'altra. Forse, come vuole il Vasari, questo risarcimento sarà stato opera del Ca-

(1) Del Migliore, Firenze illustrata.

vallini, ma a noi non è riescito poter vedere questa immagine la quale assai di rado viene scoperta alla pubblica venerazione, e perciò non l'abbiamo potuta confrontare con l'altra nella chiesa di San Marco, la quale per essere in quella maniera ridipinta non credo che potrebbe darci tutte quelle prove per risolvere la questione.

Pare che questo paragone sia stato concesso di fare al Rosini, al quale l'architettura del quadro sembrò anteriore ai tempi del Cavallini, e sebbene si credesse pure che della nuova pittura ne fosse autore Lorenzo di Bicci, egli ritrovando nel tomo XII. delle DELIZIE DEGLI ERUDITI a pag. 111 menzione di frate Angelico, basandosi ancora sul volto soave dell'angiolo, e sulla graziosa e modesta fisonomia della Vergine, à creduto che il beato pittore di Fiesole fosse quello che abbellì l'immagine famosissima per i suoi miracoli in Italia. Sarà pur vera questa somiglianza trovata dal citato storico, ma noi non avendo potuto vedere il quadro, siamo nell'impossibilità di pronunziare il nostro giudizio.

Ma l'opera più vasta e più grandiosa che abbiamo di questo valente rigeneratore della scuola romana, è la bella composizione che eseguì nella inferiore chiesa di San Francesco d'Assisi, quando partì dalla Toscana per tornare in Roma. Figura il gran mistero della croce, espresso nel momento in cui sta per compiersi il divino olocausto, e quest'opera prova in un modo chiarissimo quanto utili gli erano stati gl'insegnamenti e gli esempi di Giotto.

V'è una vastità d'idee, uno spirito, e se vuolsi ancora un ardimento, che tornano alla mente le grandiose com-

posizioni della scuola fiorentina, e quelle eziandio della scuola senese. Popolò la scena di una moltitudine di armati a cavallo, in varie foggie e bizzarri abbigliamenti, e in mezzo mise le Marie che sorreggono la Vergine che cade svenuta a piè della croce; attorno alla quale in alto effigiò molti angioli a imitazione di quelli che Giunta e Cimabue introdussero in simili rappresentanze, librati su le ali e in varie attitudini di dolore, e chi di loro stringe le mani, chi con angoscia grande le raccoglie sul petto, chi le batte per disperazione, chi le solleva in alto, e tutti poi con estremo dolore piangono dirottamente la morte dell' unigenito di Dio. Imitando gli esempi di quegli stessi maestri, nascose le estremità di questi esseri celesti dentro le loro vesti svolazzanti, onde, oltre il capo e le braccia, nulla più mostrassero di corporeo, ed apparissero, per quanto è possibile, aerei e trasparenti. La composizione poi, malgrado la quantità delle figure, è ben regolata, il nudo del corpo di Gesù Cristo è discretamente indicato, e non infelicemente è tentato lo scorto nella salma dei due ladroni. Vivace e fresco ne è il colorito, e specialmente l'azzurro che ivi, al dir del Lanzi con l'espressione dantesca, forma un cielo di orientale zaffiro.

Il Vasari dice che il Cavallini abbia parimenti lavorato con grande diligenza alcune storie del Redentore e del corpo suo nella chiesa di Santa Maria d'Orvieto, e precisamente ove conservasi la santissima reliquia del Corporale; ma dai documenti citati dal Padre Della Valle, e in altri, non si fa per nulla menzione di Pietro, e pare che queste pitture che il biografo aretino attribuisce all'artefice romano, siano state lavorate nel 1356-

57 da maestro Ugolino di Pietro Ilario, da fra Giovanni Leonardelli, da Domenico di Meo, tutti e tre pittori orvietani. Ad Ugolino pare che appartenga pure l'affresco della cappella maggiore che il biografo Aretino attribuisce ad Ambrogio Lorenzetti.

È probabile che il Cavallini che visse lunghi anni abbia fatto in Roma varii allievi, quantunque il Vasari altro discepolo non gli assegni che Giovanni da Pistoia, del quale manca ogni altra notizia, ove però non voglia ritenersi essere quel Giovanni di Bartolommeo Cristiani, pittore pistoiese, fiorito negli ultimi cinquant'anni del secolo decimoquarto, e del quale si à memoria nel Ciampi e nella guida di Pistoia scritta dal Tolomei. Ma in una epoca in cui il nome di Giotto era celebre in tutta Italia, ed il Cavallini teneva in patria il seggio dell'arte, e ove aveva di già fatte gustare le bellezze giottesche, come può credersi che egli, in mezzo secolo che dobbiamo accordargli, abbia avuto un solo scolare? Il certo si è che la storia nulla ci dice, e noi volendo ritrovare un altro artefice di vaglia, dobbiamo passare al secolo decimoquinto, nella quale epoca i papi, trasferendo nuovamente in Roma la sede pontificale, pensarono ornare di pitture le basiliche ed il palazzo Vaticano, e gli artisti che vi furono impiegati ànno meritata somma laude dalla posterità.

—Nondimeno prima di far menzione di essi, è duopo rammentare altri minori, i quali forse saranno stati allievi del Cavallini, ma che per essere sempre vissuti in provincia, sono rimasti senza fama. Fra questi è da nominarsi quell'Andrea da Velletri del quale, col nome del pittore e l'anno 1334, è un trittico rappresentante No-

stra Signora fra varii santi nel Museo Borgia. A giudicare dallo stile di questa pittura, si dovrebbe dire che l'artefice fosse stato educato nella scuola senese, del gusto della quale, ritiene anco molto il trittico dell'istesso Museo, e che porta la data del 1336, ma senza il nome dell'autore. È diviso in tre compartimenti, e nel mezzo è figurata la Vergine sopra un trono tenendo in braccio il bambino Gesù; ai lati sono ritti in piedi due santi, e sul davanti anco in piedi i due principali apostoli del cristianesimo. Nel compartimento a destra è il battesimo del Salvatore nelle acque del Giordano, e in quello a sinistra Gesù Cristo deposto dalla croce fra le braccia della Madre e delle Marie. In alto da una parte è la Vergine Annunziata, e dall'altra l'angiolo Gabriello. La composizione e la posa delle figure seguono ancora il metodo tenuto dai trecentisti nei soggetti ascetici, e nel pennello soltanto, per essere meno secco, si ravvisa qualche miglioramento.

— Dal Lanzi citasi un tal Cecco e Puccio da Gubbio che nel 1331 lavoravano nel Duomo d'Orvieto, e ventun anno dopo un Guido Palmerucci eugubino fece a fresco varie opere nel palazzo pubblico delle sua patria, le quali, sebbene assai danneggiate, mostrano tuttavia un fare che ritiene moltissimo di quello dei giotteschi. Due anni avanti che Puccio e l'altro dipingessero in Orvieto, fioriva in Perugia un tal Meo da Siena che avendo ivi fissata la sua dimora, e per essere stato un buono artefice, ne ottenne la cittadinanza. Egli è l'autore di quella tavola con la Vergine e il divino infante, che vedesi nella chiesa del monastero del Monte l'Abate a qualche miglio da Perugia; opera a mio parere

assai ben condotta, e lontana non poco dalla maniera dell'antico Guido, alla quale, secondo il Rosini, somiglia. Non solo nell'insieme, ma anco nei dettagli quella sacra immagine fa fede che l'artefice da cui fu lavorata, si era avanzato nel novello stile che cominciava a prevalere in Siena, ove di già avevano cominciato a lavorare i due Lorenzetti e Simone Memmi. Più vicino al fare di Guido sembrami la tavola che il Rosini medesimo riporta intagliata a pagina 149 del secondo volume della sua Storia. Essa rappresenta Nostra Donna assisa col bambino ritto in piedi sul ginocchio della madre, su la spalla della quale appoggia un braccio, ed è così goffo in questo suo atteggiamento, che parmi essere gobbo, e tutto poi à, fuori l'aria gentile come è sembrato al citato storico. Attorno sono sei angioli, dei quali alcuni sono assai brutti, come i due primi. Questa tavola fu ordinata dal padre don Francesco Maria Golani, monaco cassinese che vedesi genuflesso davanti alla Vergine, e il nome del quale leggi in basso con l'anno 1333, ma senza il nome del pittore. Ad essa appartengono ventiquattro scompartimenti con un santo in ciascuno, e sono nella confraternita di san Paolo apostolo.

— Migliore di questa tavola sembrami quella d'incognito artefice che si trova nei sotterranei della basilica Vaticana. Vi è effigiata Nostra Signora col bambino Gesù, e due angioli ai lati, e sia nell'aria dei volti, nella posa delle figure, nell'andare dei panni, e nel disegno si lascia dietro il quadro or ora citato in Perugia. Il Mariotti nelle sue lettere perugine nomina varie altre pitture anonime; il Padre Della Valle cita ugualmente varii artefici chiamati a lavorare nel Duomo d'Orvieto, ma

niuno parmi che meriti al pari di Allegretto Nucci da Fabriano. Il suo fare è quello che allora dominava in tutta l'Italia, e pare che l'imparasse in Firenze dopo avere avuti in patria i principii dell' arte, forse da quel Tio di Francesco, del quale il Lanzi cita un'opera di già perita nella tribuna dei conventuali di Monduino fatta nel 1318.

Allegretto — Che Allegretto studiasse da qualche giottesco, lo dicono apertamente le sue opere, fra le quali rammentiamo il trittico in tre scompartimenti nel Duomo di Macerata. In quello di mezzo è Nostra Signora col divino infante ritto sopra un ginocchio, e ai lati molti santi e sante, tutti rivolti con infinita devozione a rimirare la Vergine celeste: in quello a destra è san Giuliano, e in quello a sinistra sant'Antonio abate. L'aria dei volti, la devota espressione delle figure, il colorito medesimo ci fanno vedere che questo artefice da verun altro abbia potuto studiare l'arte, che dai giotteschi.

Le storie a fresco di sant' Antonio abate, nell' Oratorio del santo a Fabriano, non esistono più, ma nella sagrestia è una tavola nella quale Allegretto correndo il 1353 figurò il santo titolare con due devoti genuflessi ai lati: opera di stile abbastanza grandioso, e condotta con grazia e finitezza grande.

E pregevolissima per i medesimi pregi è la tavola posseduta dal signor Alessandro Castrica di Fabriano, nella quale è effigiata Nostra Donna che accarezza il puttino Gesù ritto in piedi sulle sue ginocchia. Le teste sono di una finitezza ammirabile, ed i colori a tempera sopra un fondo dorato sono di un impasto pre-

ziosissimo. Si direbbe quasi l'opera di un miniatore, per la tanto squisita diligenza nella condotta del pennello, nell'unione delle tinte e nella soavità delle teste che vi si ammira, il quadro che attribuiscesi pure ad Allegretto nel convento di Sant'Agostino in patria, e nel quale sono figurati il Santo titolare, san Lorenzo, e san Niccolò da Tolentino. Sebbene meno finita, ma bella per la grazia e la dolce espressione è la Nostra Signora dipinta nel muro di un archetto presso la porta d'ingresso del medesimo convento. La fisonomia della Vergine è veramente dolcissima, e da questa, come dalle altre immagini fatte da Allegretto, si conosce l'artista che non solo sapeva dipingere, ma animare le figure. Due altre sue piccole tavole trovansi nella reale Galleria di Berlino; e in una sopra un fondo d'oro è la Vergine sedente col bambino in grembo, e ai lati san Bartolommeo e santa Caterina; nell'altra è la deposizione di Gesù dalla Croce, nella quale la mossa delle figure e l'espressione dei loro affetti sono con grande giustezza dimostrati.

Un bel trittico a tempera vedesi in Roma nell'Ospizio dei Camaldoli alla Lungara. Vi è figurata la Vergine a sedere tenendo ritto in piedi il suo puttino, il quale è in atto di benedire alcuni devoti genuflessi a piè del trono. Negli altri due scompartimenti laterali è effigiato un santo per parte, e in basso è scritto ALLEGRETTUS NUTIUS ME PINXIT A. MCCCLXV. È dipinto a tempera sopra un fondo dorato, e l'esecuzione è di una tale finitezza che quasi uguaglia la miniatura; le teste sono molto espressive, ed il panneggio e la composizione ritraggono della scuola alla quale l'artista venne educato.

— Emulo e contemporaneo di Allegretto fu un altro

pittore fabrianese, chiamato Francesco di Cecco, il quale rimase pure in Firenze, ove si vuole che morisse nel 1386. Lo stile di questo artefice è quello dei giotteschi di quel tempo, dai quali dovette essere ammaestrato. È meno inoltrato però di Allegretto a cui cede per una certa durezza di contorni, e aridità di tinte, come si ravvisa da quella tavola che vedesi in patria nella chiesa di santa Lucia, e rappresentante in mezza figura la Vergine col divino infante in grembo. Men duro e men secco appare nella stanza che precede la biblioteca del Convento ove sono varie tavole che componevano il trittico che vedevasi nel Capitolo dei Frati di san Francesco: lavorò anco a fresco alcune cappelle della Chiesa, e nel Capitolo di san Francesco a Sanseverino; ma tanto queste pitture, che le altre fatte nella medesima città nell'antico Duomo non esistono più. In quest'ultimo lavoro era stato aiutato dal suo scolare Diotisalvi d'Angeluccio da Sant'Anatolia, che pareggiò, dicesi, il merito del maestro.

Pietro di Puccio — Alla morte di Allegretto l'artefice che onorò la scuola romana fu Pietro di Puccio da Orvieto a cui furono allogate le più grandi opere che allora si facessero, sapendosi da documenti autentici, riportati dal Padre Della Valle nella sua storia del Duomo d'Orvieto, che nel 1370 lavorò in compagnia di Ugolino di Prete Ilario nella cappella del Duomo di quella città, e che dal 1390 al 1392 fu occupato a dipingere nel Camposanto di Pisa le storie della Genesi, come risulta dal documento trovato dal Ciampi (1); e

(1) Sagrestia de' belli arredi.

queste storie sono quelle medesime che il Vasari erroneamente attribuisce a Buffalmacco. Esse sono divise in cinque scompartimenti, e nel primo è figurata la creazione di Adamo ed Eva; nel secondo la morte di Abele, nel terzo la fabbricazione dell'Arca, nel quarto la cessazione del Diluvio, e nel quinto il sacrifizio di Noè. Però avvi una differenza così notabile fra la prima storia e la terza, che qualcuno è stato indotto a credere che l'una non potè essere dipinta dallo stesso pittore che condusse l'altra, nella quale le forme, il disegno ed il colorito annunciano la mano di un artefice molto più inoltrato. Dovremmo forse credere che realmente la storia della creazione dell'uomo sia opera di Buffalmacco, e che il Vasari da questa credè essere anche sue le altre che seguono? È vero che nel documento prodotto dal Ciampi si dice *Historiam genesis:* ma ciò parmi che non porti assolutamente seco la conseguenza che dell'Orvietano sia pure la prima storia; la quale per la sua durezza e goffaggine sembra senza dubbio appartenere ad un maestro meno moderno.

È insorto eziandio il dubbio se la grandiosa figura dell'Eterno Padre che sostiene fra le mani il globo del mondo, espresso secondo il sistema di Tolomeo, sia opera del pennello di Pietro d'Orvieto, o, come sembra più probabile, debbasi a qualche altro dei migliori tempi. Il Ciampi, basandosi sul fatto che questa gigantesca figura resta nella parete medesima ove sono le storie della Genesi, anzi è contigua alla storia della Creazione, à creduto che ne fosse l'autore l'Orvietano; ma il Rosini, e parmi che non s'inganni, considerando la grandiosità con la quale è disegnata, in modo che arieggia

un po' il san Cristoforo dipinto da Taddeo Bartoli nel palazzo pubblico di Siena, ed osservando altresì una certa simiglianza fra la maniera di disegnare e di colorire tenuta da questo maestro, e quella con che sono lavorate specialmente le due figure di san Tommaso e di sant' Agostino che sono in basso ai lati della grande figura del Padre Eterno; e prendendo anco in considerazione l' uso antichissimo degli artefici senesi di porre inscrizioni in versi sotto le loro pitture, opina che non a Pietro di Puccio, ma al Bartoli appartenga quel lavoro. Le osservazioni del citato storico ci sembrano tali che si combinano con quelle fatte da noi appositamente per chiarire questo dubbio, ed i confronti da noi istituiti ci ànno condotto ad adottare la sua opinione, sicchè dobbiamo rivolgere al Bartoli ciò che il Vasari à detto di Buffalmacco, vale a dire che fu un grand'animo il suo di mettersi a fare un Dio Padre grande cinque braccia, la gerarchia, i cieli, gli angeli, il zodiaco e tutte le cose superiori insino al cielo della luna, insomma tutta la gran macchina dell' universo.

Questa gigantesca figura è dipinta nella parete che guarda mezzogiorno, e ad essa succede subito la storia, ove seguìto da quattro angeli con le mani incrociate sul petto è figurato Iddio che avendo formato l' uomo, e inspiratagli l' anima, sta per alzarlo da terra. Più sopra è lo stesso Dio che prendendo Adamo per la mano gli addita con la sinistra l' Eden che è chiuso all' estremità da due porte. Quindi vedesi Dio che tenendo Eva per le spalle sta per levarla da un fianco di Adamo che dorme disteso sopra un verdeggiante campo. Lì presso è l' albero del male, al tronco del quale con faccia di

donna, come poi fe' Raffaello, è attortigliato il serpente che guarda Eva, la quale porge ad Adamo il frutto vietato. In alto, circondato da una corona di serafini, è l'Eterno che minaccia i nostri primi padri, i quali impauriti ed attoniti stanno a rimirarlo seduti; ma ben tosto eglino sperimentano l'ira del loro creatore, e sono spinti fuori dall'angelo che li rincaccia con la spada. Perduto il delizioso soggiorno, ove la campagna offriva una primavera eterna, Adamo si pone con sudore a coltivare la terra, ed Eva vezzeggia su le ginocchia con grazia ed espressione il suo bambino partorito con dolore. Considerando questa pittura nel lato tecnico, vi si vede un difetto grandissimo di prospettiva e di chiaroscuro, forme poco svelte, fattezze dozzinali, e niuna varietà; solo nelle pieghe dei panni si nota una certa facilità, e bisogna ancora dire esservi grandezza e maestà nella persona dell'Eterno che addita ad Adamo il paradiso terrestre.

Mancanti egualmente di scelta, sebbene grandiose, sono le forme in generale delle figure che formano la composizione del secondo quadro, nel quale sono espressi i fatti della vita di Caino, a cominciare dal momento in cui egli vedendo non accetti da Dio i suoi sacrifizi di sterili biade, nutre invidia contro Abele, che genuflesso a mani giunte, pieno d'affetto e di divozione, all'incontro del fratello, il di cui volto à l'impronta dell'ira e dell'invidia, adora l'Eterno che vedesi in aria fra cinque cherubini in atto di far scendere una striscia di fuoco a consumare l'agnella offertagli dal prediletto Abele. E questa predilezione fu appunto la causa che mosse l'animo crudele e truce di Caino alla vendetta; ed impugnata

una mazza, a colpi uccide il fratello che disteso a terra quasi esanime gronda sangue dal capo. Atroce e terribile è qui l'aspetto dell'empio uccisore, e vilmente umile comparisce quando appoggiato al suo bastone, sente la tremenda voce di Dio che gli chiede ragione del fratricidio; vile e timoroso appare quando a mani giunte implora il perdono da Dio che lo maledice; e torbido e disperato quando roso dal rimorso del suo delitto, diviene abitatore dei boschi, ove per sbaglio è ucciso da Lamech, il quale accortosi del suo errore, sta per uccidere a colpi di mazza il giovinetto che gli aveva indicato Caino per una fiera.

L'ultimo dei tre quadri, che è il più bello, è diviso in tre scompartimenti. Nel primo è figurato Noè che riceve dall'Angelo del Signore l'ordine di fabbricare l'arca, e già i falegnami son tutti all'opera; e nell'atto, e nella mossa di ciascuno che fa il suo lavoro vi è una verità grande, al pari dell'espressione del volto delle due figlie e della moglie del Patriarca, la fisonomia e l'atteggiamento del quale sono animatissimi nell'udire le parole del celeste messaggiero. Tutto in questa scena è assai conforme al vero, essendovi delle figure con movimenti bellissimi: quell'operaio in atto di piallare e gli altri due che segnano col filo su la tavola la traccia che dovrà servire di guida ai vicini segatori, sono di una naturalezza grandissima. Nel secondo scompartimento è rappresentata la cessazione del diluvio, e vi si vede Noè affacciato all'arca in atto di ringraziare Dio, e quindi dei cadaveri giacenti a terra con degli avvoltoi che ne divorano le viscere. Nel terzo, ove da una parte sono disposti tutti gli animali, è Noè genuflesso con la sua

famiglia dinanzi all' ara su la quale bruciano le agnelle che egli à immolato al Signore dei cieli che vedesi in alto fra una corona di spiriti celesti. Questa storia, come abbiamo accennato, è la migliore fra tutte, e sebbene vi sia il solito difetto di chiaroscuro, e di prospettiva, specialmente nell' avantindietro, le forme grandiose sempre sono più svelte e meno ordinarie, l' espressione è assai vivace, ed il colorito in generale è di tal freschezza, e sì ben maneggiato, che ancor oggi conservasi assai bene; sicchè debbe dirsi che le qualità che principalmente distinguono questo artefice sono la grandiosità delle forme, la facilità del panneggiare, la verità nell' esprimere le affezioni dell' animo, e la pratica del colorire a buon fresco.

Ugolino — Pare che quando Pietro fu chiamato a dipingere nel Duomo d' Orvieto, fosse ancora giovine, e ciò non solo lo deduciamo dall' essere ivi andato in qualità di aiuto di Ugolino a cui era affidata la grande opera della tribuna, ma dal sapere che per quel lavoro gli venivano pagati diciotto soldi al giorno, stipendio punto conveniente ad un maestro che aveva lavorato tre grandi quadri nel Camposanto pisano. Fa sorpresa che all' infuori di queste storie, non si conoscano altri lavori di questo artefice, del quale non sapremmo neanco indicare quali sieno nel Duomo d' Orvieto le opere, in cui ebbe parte il suo pennello. Tutte indistintamente sono rammentate col nome di Ugolino, e l' uniformità pure della maniera con la quale sono esse condotte, nel silenzio della storia, non ci somministra veruna traccia per scoprire la mano dell' uno e dell' altro maestro.

Il Rosini ci descrive Ugolino come un pittore me-

diocre, e delle sue opere fatte in quella cattedrale altro non loda che l'invenzione. A me pare scorgervi qualche cosa di più, veggendovisi delle figure ben disposte, delle teste sufficientemente espressive, dei panneggi piegati con bella facilità, ed uno stile che anco nei fregi ritrae moltissimo da quello di Ambrogio Lorenzetti di cui si vuole che Ugolino fosse discepolo. L'opera è delle più vaste che allora si facessero, e l'autore nell'immaginarne le storie sembrami essere stato assai felice. Vi figurò l'Eterno Padre circondato da infinite schiere di angeli, di cherubini e di serafini, con la Triade santissima che diffonde i suoi splendori su l'Universo, e Gesù Cristo coronato di gloria e corteggiato da una moltitudine di spiriti celesti che l'adorano, e quindi la Vergine Madre che circondata da varii cori di angeli, ed adorata dagli apostoli è assunta al cielo, ove viene dal divino Figliuolo fra una gloria di angeli coronata Regina del Paradiso. Sotto la volta figurò grandi al naturale i dodici Apostoli, ciascuno dei quali à in mano una cartella, ove leggesi un articolo del Simbolo, gli angeli che adorano la Santissima Trinità, i quattro Evangelisti, e i quattro santi Dottori della Chiesa.

Tutto il rimanente della Tribuna è diviso in ventisei quadri, dipinti a fresco e rappresentanti altrettante storie della vita di Nostra Signora. Cominciano da quella in cui il sacerdote Isacar respinge san Giovacchino dal Tempio, continuando con l'apparizione dell'Angelo che gli rivela avere Anna sua consorte concepita una bambina, che partorita avrà nome Maria. Alla quale storia segue quella nella quale espresse sant'Anna e san Giovacchino che s'incontrano alla Porta Aurea, la Natività

di Maria, quando essa è presentata al tempio, e la sua educazione nelle stanze del medesimo; e poscia l'altra ove sono i sacerdoti e i dottori del Tempio che, avendo congregati tutti i giovani discendenti dalla stirpe davidica, portando ciascuno una bacchetta in mano, videro quella di Giuseppe fiorire, il che fu segno che dovesse esser egli l'eletto sposo della Madre del Verbo Divino.

A questo quadro assai bene espresso segue l'Annunciazione della Vergine; la Visitazione di santa Elisabetta; l'Apparizione dell'angelo che rivela a san Giuseppe il mistero della Incarnazione Divina; e quello ove Maria e lo sposo Giuseppe, fatto lo sposalizio nel tempio di Gerosolima, partono per Nazaret. Vedesi poi la Natività del Redentore; l'Angelo che desta i pastori; i quali vanno ad adorare ed offrire i loro doni al nato Messia; la Circoncisione e l'Adorazione dei re Magi; la presentazione al Tempio e la fuga in Egitto; san Giuseppe che lavora da falegname, e la Vergine Maria che cuce; il loro ritorno in Nazaret; Gesù condotto dalla madre in compagnia di san Giuseppe a celebrare in Gerusalemme la Pasqua dell'agnello; la Vergine che con le altre donne fa ritorno alla sua casa di Nazaret; Gesù che disputa con i dottori nel Tempio; e quando è ritrovato dalla madre e da san Giuseppe con i quali ritorna a Nazaret.

Le ultime quattro storie figurano il transito e la glorificazione di Maria, la quale vedesi prossima a morire, con gli Apostoli genuflessi attorno al letto; Gesù che circondato da varii spiriti angelici riceve l'anima della Madre per condurla in cielo; gli Apostoli che portano al sepolcro la salma di Maria, e quando ella infine risorta

dalla tomba fra le braccia del suo unigenito vola alla gloria del Paradiso. Sopra il coro dei canonici, e sotto alle suddette pitture, sono effigiati in mezze figure quaranta santi, scelti fra i pontefici e vescovi che nelle loro opere ànno parlato del mistero dell' Incarnazione, celebrando la santità e la purità di Maria sempre Vergine. Quest' opera, specialmente nella parte dell' epistola, è stata in molti luoghi sì danneggiata dall' umidità, che smosso l' intonaco, si sono perdute varie figure; fatale destino a cui soggiace questo genere di pittura. E non poco è ugualmente il guasto che ànno sofferto i dipinti fatti eziandio da Ugolino di Prete Ilario nella Cappella dalla parte del Vangelo, detta del Sacro Corporale, e che ei cominciò a dipingere sin dal 1356, quando ancora viveva Lippo Memmi, il quale nella medesima Cappella effigiò la Vergine detta dei Raccomandati, tuttora esistente, e creduta da alcuni del pennello di Gentile da Fabriano, senza avvertire alla maniera con la quale è condotta, e all' iscrizione che vi lasciò l' artefice. Oggi però, tal quale come si vede, debbe dirsi di Benozzo Gozzoli per averla tutta ridipinta.

Gentile da Fabriano — Di Gentile all'incontro è indubitatamente la figura della Vergine dipinta a fresco sulla parte sinistra del Duomo d' Orvieto, e questo lavoro fu quello da cui cominciò a farsi chiara la fama di Gentile, che nell'arte ebbe modi assai soavi e leggiadri, da contendere quasi col beato Angelico, di cui il Vasari lo fa discepolo, in vedere una certa conformità di stile che scorgesi fra le opere di questi due artefici. Il Ricci, che ne scrisse la vita più distesamente, crede che da Allegretto Nucci imparasse Gentile i primi modi del

pennelleggiare, e che venuto poscia in Firenze, profittasse molto degli esempi e dei consigli del beato pittore di Fiesole. Ma la cosa sembra altrimenti, imperocchè nell'anno 1385 in cui il Nucci morì, Gentile non contava che quindici anni, e così giovanetto non potè avere imparato da quello che i soli principii dell'arte, nella quale si perfezionò poi, quando venne nella capitale della Toscana. Sebbene faccia maggiore uso d'oro, e sia meno svelto nelle figure, pure niuno potrà negare nelle sue pitture un fare simile a quello dell'Angelico, il quale sembrami abbia esercitato una grande influenza nell'immaginazione, e nel pennello del leggiadro artefice Fabrianese. Salvo quella piccola differenza che abbiamo notata, sì l'uno che l'altro ànno i medesimi modi tecnici, e in ambidue osserviamo quella stessa soavità e purezza di concetti, onde le opere loro, corrispondendo esattamente allo scopo dell'arte, ridestano con fervore la popolare devozione. Gentile, educato agli esempi di quel mistico pittore, fu uno di quelli che intesero assai bene il modo di trattare l'arte, elevandola a quell'ideale religioso, da cui deriva tutto lo spiritualismo e la squisita grazia che divinamente egli seppe mettere nelle sue figure, nelle quali l'armonia delle forme serve soltanto per avere la espressione reale del concetto, il quale è quello che egli fa principalmente signoreggiare; sicchè da quelle sue immagini, rivestite di bellezza veramente divina, spira tutta la poesia e il celeste incanto di che è capace l'arte cristiana. E gli effetti non poterono essere diversi per Gentile che ebbe una maniera ingenua e leggiadra, quanto dir si possa; la quale è la sola che può nobilitare, e idealizza l'arte, rendendola davvero efficace a risve-

gliare la pubblica pietà, e inalzare lo spirito dei fedeli alla contemplazione degli enti soprannaturali, i quali per la loro essenza incorporea e divina bisogna che sieno figurati con tutta quella spiritualità e purezza che può raggiungere il pennello di un artista veramente cristiano.

E tale sembra essere stato Gentile, il quale nell'effigiare la santa Madre di Dio, gli spiriti angelici, tutti gli enti insomma del cielo, impresse nella loro fisonomia la più simpatica e spirituale espressione, per la quale le forme esterne delle sue figure, al pari di quelle del beato Angelico, pare che abbiano quella trasparenza, quella immaterialità necessaria, onde sotto le stesse loro qualità corporee trasparisca la natura e la virtù divina dei celesti. Dopo ciò è facile rendere ragione delle sue concezioni mistiche, e si spiega altresì con qual estasi egli dovesse trattare il soggetto, tanto poetico, e che à più di una volta ripetuto, cioè, l'Adorazione dei Magi. La prima tavola nella quale mise in scena questo argomento, è quella che finì nel mese di Maggio del 1323, come col suo nome si legge nella sottoposta iscrizione che vedesi nel quadro che dalla chiesa di Santa Trinita passò nella Galleria delle Belle Arti di Firenze. È un'opera di una squisitezza di lavoro davvero sorprendente, di un magistero mirabilissimo, di una espressione sopra ogni dire bellissima. Mirisi la modesta e soave fisonomia della Vergine, il graziosissimo volto dell'affabile bambino, sorretto dalla madre sulle proprie ginocchia, il caro e leggiadro sembiante delle due donne poste indietro, in atto di guardare un vaso aperto che ànno nelle mani; si noti bene quanto è grande l'affetto e la devozione dei re Magi, come è ben significata l'estatica contemplazione del san

Giuseppe che sta ritto in piedi con le braccia strette sul petto, e si avrà la più chiara prova della felicità con la quale l'artefice à saputo con modi incantevoli animare le teste delle figure principali, infondendo nelle medesime quella divinità, quella grazia, quella profonda riverenza che richiede il concetto religioso della rappresentanza. Il primo dei Magi, che è il più vecchio, deposta dal capo la corona, tutto prostrato a terra, è umiliato a baciare il piede del santo bambino, il quale graziosamente mostra accettare l'offerta che quegli gli fa. Accanto è il secondo dei Re genuflesso devotamente, togliendosi dal capo con la destra il regal diadema, e tenendo nella sinistra il dono che attende di presentare, mentre il terzo di essi, a cui un paggio sta per levare dai piedi gli sproni, ritto nella persona, à in mano un altro vaso, che è il dono cui egli à preparato per deporre al piè del Messia. A loro fa seguito un numeroso corteo di gente a piedi e a cavallo, ed in questo lato del quadro si ammira non solo la forza e la fecondità dell'immaginazione del pittore col mettere in scena con bell'ordine e disposizione tanti personaggi, mossi ed atteggiati assai bene, ma come à saputo variare il carattere e l'espressione di ciascuna di quelle figure, adorne di turbanti e di ricchi abbigliamenti all'orientale. Tanta varietà di tipi e di affetti, tanta naturalezza nei cavalli, nei cani e negli altri animali ritratti dal vivo, tanta moltitudine di figure grandi e piccole, tanta finitezza di pennello, rendono veramente stupenda questa sacra rappresentanza. I capelli e le barbe sono sfilati con meravigliosa diligenza: il colorito specialmente delle carni è pastoso, fluido e vivace: i panni, benchè piegati minutamente, vestono con

facilità ed ampiezza, e soltanto la prospettiva, come in tutti i dipinti di quel tempo, lascia ancora molte cose a desiderare. In questa preziosa tavola Gentile pose il suo ritratto in quella figura di faccia con berretto vinato in capo, e sul quale sono librate due colombe. Nel gradino dipinse tre storiette, la Natività del Redentore, la Fuga in Egitto che tuttora sono unite al quadro, e la Presentazione al Tempio che, trasportata nel 1812 a Parigi, si custodisce nel Museo del Louvre.

Si è fatta questione circa all'anno in cui Gentile si recò ad Orvieto, ed il Ricci, opponendosi alla data della onorevole menzione che dell'artefice si trova nei pubblici registri di quel Duomo, nei quali sotto il dì 9 Decembre del 1425 si parla della Vergine da lui dipinta nella parete presso il fonte battesimale, dando al pittore il titolo di *Maestro dei Maestri*, vuolsi che questa opera da noi sopra rammentata fosse stata eseguita dal Fabrianese due anni avanti a quello in cui fu scritta la citata memoria. Tutte le più probabili ragioni c'inducono però a credere che di un' opera si prenda registro nell'anno medesimo in cui essa vien fatta; sicchè debba ritenersi che Gentile, dipinta nel 1425 per la chiesa di San Niccolò oltr'Arno a Firenze la bellissima tavola commessagli dalla famiglia Quaratesi, fosse in quell'anno medesimo invitato dagli operai del Duomo d'Orvieto a dipingere la immagine di cui parliamo. E sebbene voglia il Ricci che in detto anno Gentile fosse a lavorare in San Giovanni di Siena, pure ricercando nei libri dell'Archivio del Duomo senese i nomi dei pittori ai quali son dovute le pitture che in gran parte rimangono tuttora nelle volte e nelle pareti della pieve di San Giovanni, non

si trova per nulla nominato il maestro Fabrianese; del quale però era l'effigie di nostra Donna con ai lati san Giovanni Battista, san Paolo, san Pietro e san Cristoforo, e sotto un tondo con una Pietà nei seggi dell'uffizio dei Notari, detto dei Banchetti, ove oggi, in luogo di quella pittura, se ne vede una di un artefice moderno. Nè questa stessa opera poteva impedire a Gentile che nel medesimo anno prendesse a fare altri lavori, avendola incominciata verso la fine del 1424 e ultimata nei primi mesi del seguente anno, in cui ebbe tutto il tempo sufficiente per fare la detta tavola per San Niccolò, e la immagine di nostra Signora pel Duomo orvietano.

E faremo ora cosa grata ai lettori indicando i pittori che lavorarono, e le opere da essi fatte nella suddetta pieve di San Giovanni a Siena, e si vedrà, come è stato rilevato, che i dodici articoli del simbolo degli Apostoli, che restano nella volta sopra il fonte battesimale, e nelle due di fianco, furono nel 1447 dipinti da Michele di Matteo da Bologna, il quale, secondo il Malvasia, è della famiglia dei Lambertini; e che gli Apostoli nelle altre tre volte furono effigiati dal Vecchietti tre anni dopo. Dentro i cinque anni consecutivi, Gaspare d'Agostino dipinse la crocifissione del Redentore e le Marie al sepolcro nella parte superiore della tribuna dell'altare maggiore, ove in basso nel 1453 Benvenuto di Giovanni Del Guasta fece la flagellazione di Cristo alla colonna e la gita al Calvario. Sino al 1489 non si trova più menzione di artefici, ma in quest'anno si dice essere stata dipinta da Pietro di Francesco degli Orioli la storia del Salvatore che lava i piedi agli Apostoli, la quale non esiste più. Della pittura rappresentante i miracoli di

sant'Antonio di Padova, che il Ricci vuole fatta da Gentile, non si trova indicato chi fosse l'autore, che ebbe pure, come si vede, una maniera diversa da quella del maestro Fabrianese; e dello sposalizio della Vergine che con la storia precedente si vede nelle pareti degli altari laterali alla maggiore, si sa essere stato il pittore Girolamo di maestro Giovanni Del Pacchia. Sicchè non trovandosi registrato per verun conto il nome di Gentile, parmi che non si abbia fondamento d'assegnare a lui quella storia della quale s'ignora tuttavia l'autore.

È tempo oramai di far parola della suddetta tavola fatta per la chiesa di San Niccolò di Firenze, cui il Vasari à tanto lodato, dicendo non poter essere più bella, nè meglio fatta, ma questo bel lavoro oggi non vedesi più nella sua primiera integrità, trovandosi soltanto nel coro di quella chiesa le sole figure dei quattro santi, ricongiunte insieme, dopo che il curato ne portò via la parte di mezzo, nella quale era effigiata nostra Signora; e non contento di ciò, involò pure la predella, ove erano storie del Santo titolare della chiesa; ed una parte di essa trovasi in Pistoia presso gli eredi del cav. Niccolò Puccini, nella quale sono figurati alcuni devoti che visitano la cassa in cui si conserva il corpo di san Niccolò. In questa tavola, pria che fosse mutilata, leggevasi il nome di Gentile, col mese di Maggio del 1425.

Il Rio non à trovato in San Domenico di Perugia la bella tavola dell'Epifania, dipinta da Gentile per quella chiesa, e forse lo scrittore francese in vedere una certa uniformità di stile, à seguito l'opinione tenuta da alcuni, che quella che vi si vede sia opera dell'Angelico; ma le corone di stucco dorato e i vasi che portano i re, sono

l'indizio certo essere stata quella tavola lavorata da Gentile, il quale, come si vede anche nell'altro quadro del medesimo soggetto, che abbiamo sopra descritto, era solito fare siffatti accessorii di rilievo messo in oro. La composizione della tavola di Perugia è alquanto diversa ed assai men copiosa di figure, quantunque anche in questa sia ben numeroso il corteo che fa seguito ai tre Magi. Osservo però, che per quanto sieno graziosissimi i tre angeletti, a mani giunte in atto di adorazione, posti al di sopra della capanna, ove è la Vergine Madre a sedere tenendo su le ginocchia il suo leggiadro fantolino, che à in mano il vaso offertogli dal re prosternato dinanzi, baciandogli il piede, altrettanto poi parmi che non abbia il vero carattere la testa di san Giuseppe che sta dietro a san Giovanni Battista che è alla destra della Madonna, alla sinistra della quale è un santo vescovo, che sembrami impropriamente introdotto in questa rappresentanza; la quale, comunque sia pregevole, resta tuttavia inferiore a quella che adorna la Galleria della Accademia delle Belle Arti di Firenze.

In ogni modo l' influenza di questa tavola sulla scuola umbra, à dovuto essere più immediata e più permanente di quella che in generale su gli artisti di questa scuola esercitò l'altro bellissimo quadro che Gentile dipinse per i frati Osservanti di Valle Romita nelle vicinanze di Fabriano, e che per quasi un secolo attirò l'attenzione dei più famosi pittori, non escluso l'istesso Raffaello che si recò in quel villaggio per ammirare un' opera che da sì lungo tempo ripetevasi da tutti siccome adorna di tutta quella grazia e gentilezza che il suo autore seppe tanto soavemente diffondere nei suoi dipinti.

Posta continuamente sotto gli occhi degli artisti perugini, quella tavola divenne senza dubbio la sorgente delle ispirazioni di quanti allora si erano consacrati all'arte, specialmente di quelli ai quali piaceva il delicato e soave fare del Fabrianese, che aveva improntato nella medesima il carattere e le idee tradizionali della scuola alla quale era stato educato, e che perciò essi trovavano in quel dipinto le istesse ispirazioni che eglino potevano trarre andando lungi dalla patria, ove li incomodi del viaggio e la lontananza non permettevano recarsi di frequente.

Bisogna nondimeno confessare, che la tavola di Valle Romita supera di gran lunga quella di San Domenico di Perugia, e pare che l'argomento stesso fosse quello che offrisse all' artefice il mezzo di segnalarsi maggiormente, avendo egli rappresentato Gesù Cristo che incorona la Vergine Madre alla presenza di san Girolamo, di san Francesco, di san Domenico e della Maddalena. Sono figure di grandezza un quarto del naturale in campo d'oro, condotte con quella gentilissima e graziosissima maniera, onde l'artefice è posto fra i più soavi pittori mistici del secolo decimoquinto. L'umiltà con la quale la Vergine è atteggiata alla destra del suo divin figliolo, il candore e la purezza celeste del suo volto, non possono di certo essere più divinamente dipinti, e non so poi se l'Angelico stesso abbia mai rappresentato con maggiore maestà la figura di Gesù Cristo in atto di porre la corona sul capo della madre. È una scena piena di grazia infinita, di soavità veramente di paradiso, imperocchè non solo è irradiato di divinità il gruppo principale, ma le altre figure che compongono questa sacra rappre-

sentanza, sono quanto mai dir si possono sante e devote. Essa è stupenda ancora per i pregi tecnici, veggendovisi una maniera di disegnare e di colorire, e di movere le figure, più grandiosa, più franca e più trasparente, più naturale e più vera di quella che comunemente tennero i suoi contemporanei, onde io non esito di porre questo squisito lavoro non pure fra i più graziosi e cari dipinti che abbia magistralmente condotto il leggiadro artefice da Fabriano, ma bensì fra le più ammirabili produzioni dell'arte cristiana. A questa eccellentissima tavola appartenevano cinque quadretti, dei quali non ne rimangono che quattro, posseduti dal signor Carlo Rosai di Fabriano, e in ciascuno di essi vedesi dipinto il volto di san Francesco, di san Girolamo, di san Pietro martire, e un monaco seduto in atto di leggere: il quinto in cui era rappresentato Gesù Cristo crocifisso fu acquistato da uno straniero, e non si sa oggi in qual luogo si trovi.

Anteriore di trentadue anni alla nascita di Masaccio, Gentile fu uno di quei pittori che impressero all'arte un novello moto progressivo, quando appena il grande Fiorentino aveva aperto gli occhi alla luce del mondo. Egli perciò merita essere annoverato nel numero di quei pochi che, pieni di ingegno e d'ardimento, seppero nondimeno avanzarsi nel sentiero dell'arte, malgrado tutte le grandi difficoltà che rendevano incerto e scabroso il loro corso. Gli esempi che Gentile aveva avuti sotto l'occhio nella sua prima educazione artistica, mostravano ancora quella durezza e quella grettezza che osserviamo nei seguaci di Giotto, sicchè la grandiosità che ei impresse al carattere del disegno, il più franco pennelleggiare da lui introdotto nella pratica del colorire,

quei movimenti di figure più liberi e naturali, furono senza dubbio alcuno gli effetti degli studi da lui fatti su la natura viva; studi che lo condussero ad una tinta di carnagioni più vivace e più trasparente, più pastosa e più sanguigna. Il nudo stesso nei suoi dipinti appare segnato meglio che nelle pitture del primo periodo dell'arte, quando ancora il rilievo delle figure era eziandio la parte trascurata, e nella quale Gentile si avanzò più degli altri, i quali da lui impararono a non marcare duramente con linee taglienti i contorni degli oggetti, ma a dileguarli con benintesi riflessi e passaggi nelle tinte vicine. Malgrado però tanto avanzamento nella parte tecnica, Gentile restò sempre fedele alle pure e nobili tradizioni con le quali era stato nudrito, diffondendo la grazia e la dolcezza nei suoi castigati e soavissimi dipinti.

Così in quel tempo non vi fu artefice che il superasse in tutto lo Stato romano, ove non trovansi più le opere che la tradizione e l'istesso biografo aretino affermano avere Gentile fatto in Gubbio, in Urbino e nelle città della Marca, da dove si allontanò dopo avere dipinto nella Tribuna della Cattedrale di San Severino le storie della veste di san Vittorino, un Gesù Cristo risorto, e san Tommaso in atto di cercare la piaga, che furono distrutte nel 1576, quando si pose mano a rimodernare la chiesa. È una disgrazia veramente fatale che tutti gli affreschi di questo gentile pittore perissero, poichè, se si eccettua l'immagine di Nostra Donna nel Duomo d'Orvieto, nulla più abbiamo di lui in questo genere di pittura; e la disgrazia è ancora maggiore, considerando i pregi singolari dei suoi soavi dipinti, spe-

cialmente di quelli fatti in concorrenza di altri maestri, sui quali prevalendo, si acquistò fama e onori grandissimi. Egli fu il vero missionario dell'arte, avendo estesa la sua influenza sino alla scuola veneziana, alla quale formò Jacopo Bellini; il quale pare che si recasse appositamente in Firenze per essere da lui ammaestrato, e lo scolare per venerazione di tanto maestro, avendo avuto un figliuolo, pose a questo il nome di Gentile. Così il Fabricnese fu il primo educatore di una delle più insigni scuole del mondo, e la più estetica che avesse Venèzia, la Bellinesca.

I primi lavori che ei vi fece furono due grandi tavole di altare, una per la chiesa di San Giuliano, e l'altra per quella di San Felice, nelle quali figurò i due santi eremiti Paolo e Antonio. Aveva egli fatto eziandio un altro bellissimo quadro con l'adorazione dei Magi, che prima di passare in Inghilterra vedevasi, anni sono, nella Galleria Craglietto. Nella composizione, salvo qualche variante, Gentile seguì presso a poco la medesima idea di quella della Galleria dell'Accademia fiorentina, ma in quella si nota un avanzamento nella prospettiva, che la rende sotto questo lato più pregevole e più stupenda, molto più che nella esecuzione meccanica pare che l'artefice ponesse maggiore impegno che altre volte, onde è sembrato ad alcuni essere la medesima la pittura più graziosa e più cara, la più perfetta che Gentile mai facesse, e perciò il suo lavoro capitale. Da lontano della scena, si vedono avanzare verso la grotta di Betlem molti pastori, e quelle figurine son toccate con una squisitezza meravigliosa, in vedere come il pennello a tempera imiti egregiamente la precisione della miniatura.

L'aria è sparsa tutta di spiriti celesti così vaghi e leggiadri che nulla più, e ognuno di essi alza lo stendardo con in mezzo la simbolica colomba, mentre due altri posti sopra il presepio osannano il nato Messia. Nel mezzo è la santa Vergine tenendo su le ginocchia il suo bambino, rivolto benignamente a gradire l'offerta dei re Magi, seguiti da copioso corteggio, onde la sacra rappresentanza appare popolosa di tante svariate figure, di ricchi abbigliamenti, di cavalli, di altri animali, dipinti con freschezza e vaghezza propria di tanto leggiadro pittore. Vi è la solita profusione d'oro nelle vesti delle figure, negli ornamenti dei cavalli, nei turbanti e nelle armi dei cavalieri.

Ma il lavoro che in quel tempo rese tanto celebre il nome di Gentile, fu il grande affresco, fatto, in competenza di Vittore Pisanello da Verona, nella sala del maggior Consiglio della serenissima Repubblica. Impegnato in un'opera tale, spinto dall'idea di superare il suo rivale, e di far perciò cosa degna di quel luogo, e corrispondente alla sua fama grandissima, Gentile rappresentando la battaglia navale combattuta dal doge Ciani contro Ottone, figliolo dell'imperatore Federigo Barbarossa, nell'alto di Pirano, impiegò tutte le forze del suo ingegno ed ottenne il trionfo sugli altri, che contemporaneamente dipingevano altre storie nella medesima sala; e come altre volte gli operai del Duomo d'Orvieto gli aveano nei loro pubblici registri conferito il titolo di *maestro dei maestri*, la Repubblica gli accordò il privilegio di vestire la toga dei patrizi, assegnandogli la pensione di un ducato d'oro il giorno. Ma questa grande opera, per la quale l'artefice fu ricompensato con sì

grandi onori, oggi non esiste più, essendo perita nell'incendio del 1574, che distrusse la Sala del Consiglio.

Estendendosi sino a Roma il grido di quest'opera tanto insigne, Gentile in compagnia del Pisanello fu invitato da Martino V. a decorare di pitture la basilica di San Giovanni in Laterano. Vi fece alcuni profeti a chiaroscuro, e con sì bel rilievo da parere scolpiti, effigiando sotto ai medesimi la storia del Precursore, con tanta grazia e vaghezza, che sebbene l'opera rimanesse incompiuta, vista nondimeno da Ruggiero da Bruggia, andato a Roma pel giubbileo del 1450, fu creduta opera veramente ammirevole, e fatta dal primo pittore che l'Italia avesse. Anche questa pittura è perita con quell'altra che aveva lavorato anco a fresco in Santa Maria Nuova, facendovi Nostra Signora col bambino, e ai lati san Giuseppe e san Benedetto, la quale era cosa sì cara, che Michelangelo in vederla, disse che veramente l'artefice aveva al pari del nome gentile il modo di dipingere.

—Tante opere così classiche dovevano sicuramente trovare da per tutto degli ammiratori e dei seguaci, specialmente nella classe degli artisti, nei quali spento ancora non era il gusto per la pittura mistica. Infatti, malgrado che lo stile puro dell'antica scuola cominciasse a cedere il posto alla novella maniera dei naturalisti, i dipinti di Gentile venivano acclamati universalmente, e ciò non solo è comprovato dalle commissioni che gli furono date da Venezia, da Brescia, da Bari e da varii altri luoghi, ma dal numero grande degli artefici che lo imitarono. Abbiamo visto come Jacopo Bellini, attirato dalla fama grandissima di Gentile, si portasse in Fi-

renze a sentire le sue lezioni, alle quali pare che assistesse ancora Jacopo Nereto da Padova, il quale nella tavola, oggi smarrita, della chiesa di San Michele in patria, rappresentante il santo titolare in proporzioni gigantesche, con ai piedi il lucifero, si sottoscrisse discepolo di Gentile. In Siena ebbe anco degli imitatori, e fra questi, al dir del Mancini, vi fu Paolo da Siena avo del celebre Matteo, il padre del quale, Giovanni, vuolsi che abbia pure studiato le opere di Gentile, lo stile del quale imitò assai diligentemente Paolo nella chiesa di San Domenico in patria.

In Fabriano poi, e in quelle parti dello Stato romano, accade sovente vedere dei dipinti, gli autori dei quali, benchè ignoti, o furono discepoli, o imitatori sicuramente di Gentile; della scuola del quale si credono infatti le tavole citate dal Montevecchi in Arcevia. Potremmo eziandio rammentare i nomi di molti artisti istruiti da Gentile, ma poichè di loro il tempo non ci à conservato veruna pittura, o almeno s' ignorano quelle che ànno fatte, ricordiamo invece le opere di quei suoi discepoli, dei quali ancora rimangono delle opere.

— Fra questi è quell'Antonio di Agostino da Fabriano, di cui il Lanzi vide un Gesù Cristo Crocifisso col nome dell' artefice e l'anno 1454 presso i signori Piersanti di Matelica, e che a quello storico parve di maniera meno bella di quella del maestro. E veramente quest' opera non è di quelle nelle quali brilla maggiormente il merito dell'artista, il quale è probabile che allora fosse ancora giovane, imperocchè quel suo san Girolamo vestito di porpora sedente in atto di scrivere, posseduto dal sig. Faustini di Fabriano, e nel quale Antonio scrisse il

proprio nome e l'anno 1451, risente ancora non poco della secchezza del secolo precedente. Ma nel quadro del san Francesco, che Antonio fece per la Fraternita del Santo, è così pregevole, che coloro che l'ànno visto sono rimasti incerti, se fosse piuttosto del maestro, che del discepolo. Così ci dice il Ricci che nel 1829 lo vide in Roma, nè ora sapremmo indicare ove si trovi, e soltanto possiamo ripetere con quello scrittore, che la testa del Santo era piena di vita, come quella che lo denota estatico per la simbolica apparizione; i panni piegheggiavano largamente; il colorito era ragionevole, ma nel maneggio del pennello meno franchezza che nelle opere di Gentile.

Dalle pochissime parole che su questo artefice à speso il Lanzi si comprende che egli altro non abbia visto di Antonio che il suddetto Gesù Crocifisso, altrimenti ne avrebbe parlato con altra lode, e l'avrebbe sicuramente elogiato nella composizione, in cui mostra grande intelligenza, e nella grazia, con la quale seppe rappresentare i soggetti religiosi. Certo che gli esempi del suo gentile maestro non potevano che ispirargli soavi e dolci concetti, tipi di bellezza celestiale, tutte quelle rare qualità insomma caratteristiche della pittura mistica, della quale Gentile fu uno dei più fidi suoi sacerdoti. E pare che quegli esempi molto davvero giovassero allo scolare, che dipingendo per la Chiesa parrocchiale della terra di Gonza un gran trittico, mostrò quel medesimo genere d'ispirazioni, alle quali si era elevato il suo maestro. Vi rappresentò la Vergine in atto di porre un frutto in mano del suo bambino che à in grembo, ed ai lati san Giovanni Battista e san Clemente papa, ed in alto l'Eterno Padre glorificato dagli angeli che sono cari e leggiadri

quanto mai. Pregevole altresì è un piccolo stendardo che Antonio con la solita sua soave maniera dipinse per la medesima chiesa, ove da una parte effigiò Nostra Signora, e dall'altra san Clemente, a piè del quale sono genuflessi molti disciplinanti che dicesi essere ritratti dal vivo. Nel gradino dell'altare figurò i dodici Apostoli, e tanto nel trittico, come nello stendardo, Antonio à scritto il proprio nome.

— Nella chiesa di Santa Chiara, e in quella di San Niccolò trovansi varie pitture d'ignoti artefici, la maniera però dei quali ci avverte che essi furono della scuola di Gentile, la di cui influenza si estese anco sino alla scuola Umbra, veggendosi nelle terre, nei castelli, e nelle stesse città dell'Umbria, dipinti dei tabernacoli, ove le figure nelle fisonomie, nelle vesti, nelle acconciature e nelle mosse ritraggono assai dallo stile di Gentile. Se non che nel colorito più vigoroso pare che imitino la scuola senese, la quale, come si è visto, per opera di Taddeo Bartoli, concorse ancor essa a spargere di luce la strada che gli artisti umbri si preparavano a percorrere con un successo felicissimo. Infatti noi abbiamo avvertito, che fra gli altri Matteo di Gualdo imitò specialmente negli angeli Ansano di Pietro senese, il quale, sebbene avesse un fare men largo di quello di Matteo, diè nondimeno a questo artefice i primi esemplari di quella grazia che poi i Perugini portarono nelle loro mistiche rappresentanze alla maggiore perfezione.

— E questo Matteo di Gualdo è quell'artefice di cui l'Accademia perugina possiede una bella tavola con la Vergine a sedere in atto di allattare il suo puttino, e accanto due leggiadri angeli che ànno in mano un vaso

con dei fiori, e due altri tanto cari seduti davanti, sciogliendo dal loro strumento soavi armonie. Come si vede da questa tavola, Matteo fu un pittore di grazia, la quale però, come in tutti i pittori mistici, non era il fine a cui ei tendeva, ma il mezzo onde arrivare a quell'altezza alla quale giunse l'Angelico, il Fabrianese ed altri grandi, e a cui si accostò poco il nostro Matteo. Egli nel 1468 dipinse una delle pareti della Cappellina di Santa Caterina d'Assisi, ed in quella immagine della santa, si vede che egli aveva molto studiato sul citato maestro senese, il quale studiando ancor egli nelle opere di Gentile, sembra avere avute ispirazioni analoghe a quelle del suo leggiadro esemplare.

— Nella medesima cappella dipinse quel Piero Antonio Mesastri fulignate, del quale abbiamo fatto cenno parlando di Taddeo Bartoli, e sebbene il suo colorito, piuttosto verdastro, tolga un po' d'effetto alle sue pitture, tuttavia queste sono sempre ammirevoli per quella grazia che egli tanto gentilmente vi seppe diffondere. Nella parte tecnica sembrami che ceda a Matteo, non così nell'espressione in cui mostra grande soavità, come ognuno può vedere nella Vergine col bambino in braccio, due angeli ai lati in atto di adorazione, e quindi santa Lucia, e un'altra santa martire, da lui dipinti in Fuligno.

Lorenzo da Sanseverino — Il Lanzi, e lo ripete altresì il Rosini, parlando di Lorenzo e di Jacopo da Sanseverino, dice che vivevano sempre nel 1470, e dipingevano come si faceva in Firenze nei primi anni di quel secolo; dopo ciò debbe dirsi, o che egli sia stato male informato, o che dobbiamo loro accordare una lun-

ghissima vita, imperocchè Lorenzo nel 1400 aveva ventisei anni, e dovendogliene accordare, secondo quello storico, altri settanta, si arriva a novantasei anni, ed in questo caso, come possiamo credere che Lorenzo, il quale visse in tempi in cui l'arte aveva fatti tanti progressi, fosse rimasto indietro, mentre poi lo veggiamo occupato in molti grandi lavori? Ed una prova contro l'asserzione del Lanzi l'abbiamo nelle pareti del sotterraneo della chiesa di San Lorenzo a Sanseverino, ove, delle figure dipinte da Lorenzo in compagnia di suo fratello, non restano che i soli tronchi, essendo state le teste barbaramente segate dal muro, siccome cosa bellissima. Nelle volte del medesimo sotterraneo vi fecero a chiaroscuro diverse storie della vita di sant'Andrea apostolo, e per la sagrestia della chiesa, Lorenzo dipinse un trittico, nel quale figurando da una parte la Vergine col bambino che con molta grazia pone l'anello nel dito di santa Caterina che gli è genuflessa dinanzi, ed ai lati san Simone e san Taddeo apostoli, e dall'altra la deposizione di Gesù Cristo dalla Croce, scrisse — *Ne li miei anni XXVI. Io Lorenzo feci questo lavoro anno domini MCCCC.* — Questa iscrizione ci fa conoscere l'anno della nascita di Lorenzo, ma non abbiamo nessun dato per precisare la sua morte, e soltanto per congettura potremmo credere che la sua vita non si prolungasse al di là del 1416, nel quale anno nel dì 18 luglio, insieme al fratello, diede finite le storie della vita di san Giovanni Battista, e la crocifissione del Redentore nella chiesa di San Giovanni d'Urbino; e poichè oltre quest'anno non abbiamo più memoria di questo artefice, si può credere che quello fosse

l'ultimo della sua vita. In quelle storie l'artefice è accusato d'inosservanza nel costume delle figure, ma è lodato nell'avere ingegnosamente superate grandi difficoltà nel rendere uniforme la loro composizione, e nel dare a ciascun personaggio quell'azione corrispondente al protagonista della scena. Il Pungileoni poi, parlando del quadro della Crocifissione, ce lo descrive come l'esemplare su cui si formò Giovanni Sanzio, padre del grandissimo Raffaello, il quale nei primi suoi dipinti fa trasparire leggermente la maniera tenuta da Lorenzo nella drammatica scena del Calvario.

— Contemporaneo e imitatore di Lorenzo fu pure un altro suo concittadino, Gennaruccio Salimbeni, del quale nella sagrestia della chiesa di Santa Maria della Misericordia, in un bell'ornamento che attornia un sotto arco, e in mezzo a molti fregi, è la figura del Redentore con due apostoli. Vi lasciò scritto il proprio nome e l'anno 1404. Se al bel colorito il Salimbeni avesse consociato migliore disegno, avrebbe senza contradizione pareggiato il merito di Lorenzo. Ma l'artefice che più di ogni altro ne imitò perfettamente lo stile, fu quello Stefano Folchetti che scrisse il suo nome con la data del 1406 in quella tavola che vedesi nella chiesa detta di Santa Maria di Brusciano nel territorio di San Ginesio, patria del pittore. Vi espresse Nostra Signora col bambino, in mezzo a due angeli, e ai piedi genuflesso, ritratto dal vivo, Silvestro Bosio che gli commise l'opera: le teste sono molto espressive, ed il colorito, benchè alquanto languido, conserva una uniformità nelle tinte. Più bella però è l'altra sua tavola rappresentante la Vergine seduta in trono con ai lati due santi vescovi in abiti pontificali, e

dinanzi genuflessi san Rocco e san Sebastiano intercedendo onde cessasse il terribile morbo che affliggeva quelle contrade. Essa trovasi all' altare maggiore della chiesa dei Minori Osservanti in patria; ove in quella di Sant'Agostino è un'altra tavola, nella quale è figurato sant'Andrea che soccorre i Ginesini aggrediti dai Fermani; quadro che sembra essere stato dipinto dal Folchetti medesimo, o da qualche suo abile imitatore.

— Fra questi artefici dovrà avere posto onorevole Giovanni Bovati da Camerino, che dipinse per la chiesa di San Domenico di Perugia una gran tavola con la Vergine sedente, la quale tiene per un braccio il bambino Gesù che scherza con un cane, mentre ai lati sono in attitudine riverente san Domenico, sant'Ambrogio, san Girolamo, san Francesco, sant'Agostino e san Gregorio; e attorno il trono sono disposti molti angioletti, i quali cantando inni di lode, e intrecciando corone di fiori, festeggiano ed esultano il Signore dell'universo. È un'opera ben colorita, ed abbastanza graziosa, ed il pittore vi scrisse il proprio nome e l'anno 1447. Sembra essere stato suo figliolo quell'artista che dipingendo nella parrocchiale di Santa Maria a Monte Sammartino si sottoscrisse Girolamo di Giovanni da Camerino, 1473. È una gran tavola, oggi divisa in varii pezzi disposti nelle pareti dell'intera chiesa: il soggetto principale è una Nostra Donna col divino infante in grembo, a cui stanno attorno molti angioli glorificandola. Ad essa apparteneva quel Gesù crocifisso che vedesi nella sagrestia, e gli altri pezzi con varii santi. Con la data del 1479 trovasi di questo medesimo pittore, che studiò in Padova dallo Squarcione, una tavola che dalla chiesa parrocchiale di

Sant'Agata di Perugia passò nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di quella città, e rappresenta la Madonna con Gesù morto su le ginocchia, opera assai ragionevolmente condotta.

— Così misero, come si è visto, era lo stato della scuola romana negli ultimi anni della prima metà del secolo decimoquinto. Grande è la differenza che scorgiamo fra i progressi che la pittura aveva fatti in Firenze e in Siena, e quelli che assai debolmente mostrava in Roma, ove ancora non troviamo veruno artefice proprio romano, imperocchè quel Gentile da Fabriano, il solo grande pittore che abbiamo nominato, fosse marchigiano. La luce dell'incivilimento non era ancora intimamente penetrata nella antica capitale dell'universo, e derelitta contemplando la ruina dell'antica sua grandezza, stava ancora a guardare la nuova magnificenza della vicina Firenze.

Solo sotto il pontificato di Niccolò V. parve che le sorti delle arti migliorassero, imperocchè amantissimo delle arti e delle lettere, questo papa, al pari di Cosimo dei Medici, radunò intorno a sè i più addottrinati di quel tempo, onorò gli artefici i più illustri ed abbellì la città di un numero considerevole di monumenti; sicchè l'epoca che più gloriosamente s'inaugurò in Roma per il progresso delle arti, fu senza dubbio quella in cui Niccolò V. vestì il manto pontificale. Noi già abbiamo data una idea della gigantesca sua impresa nell'edificare la basilica di San Pietro ed il palazzo del Vaticano, sicchè giova far conoscere di quali altri edifici egli arricchisse la città, e con quale liberalità cercasse fare risorgere le spente lettere greche e latine, e fare felicemente le arti prosperare.

Certo di quanti portarono la tiara nei primi tre secoli del risorgimento delle arti, niuno mostrò tanto amore per le medesime, quanto Niccolò, che per i suoi talenti, e la protezione elargita in favore degli artefici, à più di qualunque altro onorato il trono pontificale. Non appena ascese su la cattedra di san Pietro, il primo pensiero che lo dominò, le prime cure alle quali si abbandonò furono quelle di destinare per tutta Europa persone letterate perchè procurassero di trovare dei libri che perduti si fossero; e debbesi al suo amore per la letteratura il ritrovamento di Quintiliano, di Marco Celio Opicio, e di Porfirione celebre commentatore di Orazio.

Ma frattanto che il Paggio, Enoch Arcolano ed altri ricercavano da per tutto codici greci e latini, altri letterati italiani e greci stavano tutti applicati a tradurre varie opere greche ed ebraiche sino allora sconosciute. Fu infatti per la sua grande protezione alle lettere che si conobbero in Italia Strabone, Senofonte e Diodoro, Filone ebreo e Teofrasto, la Repubblica di Platone, alcuni libri di Aristotele e varie altre opere che nelle tenebre del medio evo erano cadute nell'oblio dei secoli. La presa di Costantinopoli, sebbene gli amareggiasse l'animo pel timore che le armi mussulmane soggiogassero la cristianità, gli fu d'altronde assai favorevolissima per il nobile impiego che egli voleva fare delle sue ricchezze, ed in quella occasione ebbe maggiore agio di fare acquisto di un gran numero di manoscritti d'ogni lingua, felicemente campati dai turchi, e pei quali il papa aveva con larghi stipendi incaricati missionari, viaggiatori ed uomini sapienti.

Fu eziandio Niccolò V. il fondatore della biblioteca vaticana, la quale venne da lui arricchita di più di cinque mila manoscritti, e non pago di ciò, accordò vistose provvisioni a tutti gli uomini dotti, prodigò generose ricompense a coloro che con le opere loro se ne mostrarono degni, insomma ove egli potè onorare i letterati e gli artisti, lo fece liberalissimamente.

Se il regno di questo grande amico e protettore delle lettere e delle arti fosse stato assai più lungo, forse lo splendore che circondò poi il pontificato di Giulio II. e di Leone X. si sarebbe visto brillare mezzo secolo avanti in Roma, ove bisogna dire Niccolò preparò tutti gli elementi che accender dovevano quella gran luce che fulgidamente illuminò il seggio pontificale di Giulio e di Leone.

Ma se molto Niccolò giovò alle lettere, altrettanto egli agevolò i progressi delle arti, e l'architettura specialmente trovò in lui il più grande promotore. Mettendo ai suoi stipendi il Rossellini e Leon Battista Alberti, uno dei più illustri restauratori di quest'arte, non solo diè occasione perchè l'ingegno di quei due grandi architetti maggiormente sviluppasse, e si aprisse a grandiosi concepimenti, ma per le fabbriche che egli fece loro erigere accrebbe di splendore immenso la città eterna.

Più di quaranta chiese furono da questo grande pontefice notabilmente restaurate e grandemente abbellite di pitture a fresco, di mosaici e di altri simili ornamenti. Edificò dalle fondamenta la chiesa di san Teodoro, fece il tetto di piombo di Santa Maria Rotonda, riparò gli acquedotti dell'acqua vergine, rifece il Ponte Molle, e le mura del Campidoglio. Soccorse di denaro molti che edi-

ficavano nella città, e fece lastricare quasi tutte le strade di Roma, ove parecchi monumenti attestano tuttora della munificenza di questo caldissimo protettore delle lettere e delle arti.

L'epoca di Niccolò può sicuramente uguagliarsi all'epoca gloriosa di Cosimo de'Medici, e pare che il gusto per le belle arti, e l'incoraggiamento e la protezione per i letterati e gli artisti, si facessero sentire contemporaneamente da per tutto; imperocchè nel tempo stesso che quei due grandi amatori delle arti abbellivano Roma e Firenze, in tutte le altre città i principi per basare sempre più la loro potenza ed accrescere la loro popolarità, cercavano farsi strada nell'opinione dei popoli, proteggendo con assidua liberalità le arti e le scienze.

Ma se in Cosimo, e nei Signori di Milano, di Ferrara, di Mantova, di Urbino, di Rimini questa protezione era la base del loro sistema politico, assai più che il mezzo della loro propria individuale ricreazione, non possiamo però dire l'istesso del pontefice Niccolò V. il quale non avendo nulla a temere per la sua sedia apostolica, faceva tutto solamente per sodisfare la sua propria inclinazione, sicchè le sue munificenze non si estesero unicamente sopra la Metropoli della cristianità, ma Gualdo ed Assisi, Civitavecchia e Civitacastellana, Orvieto, Spoleto e Viterbo, sono le città che al pari di Roma furono da Niccolò adornate di magnifici edifizi.

Anco la pittura trovò un valido appoggio in questo caldo patrocinatore delle arti, e tra i pittori di quel tempo, l'Angelico fu quello che venne a preferenza d'ogni altro da lui protetto. Se il beato pittore di San Marco avesse ambito di comparire col pastorale, egli sarebbe

stato fatto vescovo di Fiesole, ma quel santo uomo amò meglio vivere ritirato nella sua solitaria cella, e continuare nel silenzio della medesima la sua missione di rendere l'arte informatrice di affetti celesti. Allora il papa lo chiamò in Roma, e gli diede a dipingere la cappella che tuttora è indicata col di lui nome, e ove si vede ancora una serie di pitture a fresco, quasi presso a poco simili a quelle che l'Angelico aveva rappresentate nel chiostro del convento di San Marco in Firenze: esse figurano varii fatti della vita di San Lorenzo, e di quella di santo Stefano. Questa cappella è quasi tutto ciò che oggi avanza delle antiche costruzioni del Vaticano, magnificamente ed elegantemente immaginato dal Papa Niccolò V.

L'altro pittore che godette della sua protezione fu Piero della Francesca, ma delle opere che egli fece per ordine di questo pontefice oggi non resta più nulla. Ciò nondimeno considerando lo zelo e la liberalità con cui Niccolò agevolò col suo patrocinio l' incremento delle lettere e delle arti, noi ci sentiamo costretti di manifestare tutta la nostra ammirazione per sì grande protettore, che a buon diritto merita essere chiamato il precursore di Giulio II. e di Leone X.

Piero della Fracesca — Fu allora che Roma ebbe un artefice valentissimo, ed infatti se si eccettua quel supremo lume del primo periodo dell'arte romana, Gentile da Fabriano, pittore soave e leggiadro quanto dir si possa, chi mai di questi artefici, dei quali abbiamo parlato, potrà paragonarsi a Piero della Francesca? Il Lanzi lo celebra per uno dei pittori da far epoca nella storia, in cui è segnalato come un artista che

ricondusse più efficacemente l'arte allo studio della natura, imitando dalla medesima tutte le parti che si richiedono, onde un oggetto abbia tutta l'apparenza della verità. A tal uopo adoperò delle figurine di creta per imitare dalle vesti il naturale pieghеggiare delle medesime, e studiando più profondamente l' anatomia umana, riescì a segnare il nudo con maggiore intelligenza dei suoi predecessori. E meglio degli altri Piero intese altresì gli effetti della luce, e sebbene fosse stato prevenuto dal Brunelleschi nel modo di levar di pianta una architettura, non vi fu in quel tempo maestro che facesse al par di lui avanzare la prospettiva. Quel che si era fatto in questo ramo da Paolo Uccello, altro non era che il risultato dei suoi studi pratici, e niuno mai, senza eccettuare il Montagna e Bernardino Zenale, sulle basi della geometria aveva le teorie prospettiche stabilite. Questo vanto è interamente dovuto a Piero della Francesca che studiando i libri di Euclide seppe scientificamente trarre quei principii fondamentali e sicuri, onde somministrare all'artista il mezzo facile ed agevole di far vedere gli oggetti dipinti sopra una superficie piana in tutta la loro rispettiva situazione, secondo la differenza tra essi prodotta dal diverso grado della loro lontananza e dal nostro punto di veduta. Fu infatti dopo le fatiche di questo artefice, che le cose parvero rappresentate con buone leggi prospettiche, come si vede in quelle poche opere che rimangono di Piero, e in quelle degli artisti che si avanzarono sugli esempi dati da lui. Non debbe però credersi che egli tutte scoprisse le leggi della prospettiva, che fra le altre una importantissima rimase per tutto quel secolo ignota, ed è quella di de-

gradare nel piano gli oggetti supposti fuori d'angolo, o come si direbbe meglio, non paralleli alla linea di terra. Nondimeno il beneficio che Piero apportò alla pittura in questa parte fu assai grande, e la sola ispezione delle opere anteriori alle sue, poste in confronto con quelle comparse posteriormente, basterà a farci conoscere in un modo chiarissimo, che soltanto dall'epoca in poi di questo valente maestro si seppe render bene la forma del vero. Allora tutti gli studi degli artisti furono rivolti a rappresentare sempre più conforme al vero questa forma, e tutti intenti a raggiungere questo scopo, onde conseguivasi la perfezione tecnica della pittura, a nulla più si badò, trascurando sin'anco la parte principale in cui è riposta l'anima, la vita di una rappresentanza, cioè l'espressione, il sentimento proprio a darci la vera idea del personaggio che si mette in iscena. A misura infatti che gli artisti approfondivano sempre più i loro studi, ritraendo tutto dalla natura viva, i progressi tecnici della pittura moltiplicavansi nell'istesso tempo che la parte estetica della medesima veniva a mancare, finchè si giunse al punto in cui il concetto sparve affatto dall'arte, e tutti i pregi di una rappresentanza pittorica in altro non si fecero consistere, che nella sensibile bellezza delle forme. Oh! se quegli artefici avessero veramente compreso lo scopo dell'arte cristiana, a quale sublime altezza essi avrebbero condotto la medesima! Ma la disgrazia grandissima fu che eglino furono affatto alieni di quello splendido connubio dell' idea con la forma, che veggiamo nelle opere mistiche di Pietro Perugino, ed in quelle della prima maniera del suo immortale discepolo. Il Vannucci, e Raffaello, considerato però

nel primo periodo della sua carriera, quando ancora rimaneva fedele alla maniera della sua scuola, sono i due più valorosi maestri che vanti la pittura italiana, avendo eglino più di qualunque altro abbracciato insieme, e contemperati egregiamente i due grandi elementi che costituiscono la perfezione estetica dell'arte, cioè a dire il concetto e la forma. Escludendo uno di questi due elementi, e specialmente il primo, poichè l'altro non à linguaggio che parli alla mente, si toglie ad una rappresentanza la parte vitale e sostanziale, dalla quale essa riceve sentimento e bellezza vera; imperocchè per quanto una composizione religiosa imiti la natura sì scrupolosamente, che il nudo, gli scorti, i panneggi, ed il colorito abbiano tutta la più grande apparenza di verità, quella scena, se sarà priva di concetto, se non sarà accalorata da un affetto puro e soave, sarà sempre mai muta, fredda e inefficace a sollevare lo spirito dello spettatore.

Questo è il difetto delle opere di coloro, i quali credettero che il grande perfezionamento dell'arte consistesse principalmente nell'armonia e squisitezza delle forme; difetto che prima quasi insensibilmente si manifestò nelle produzioni della seconda metà del secolo decimoquinto, e quindi apertamente in quelle del novello secolo, in cui le tradizioni dell'antica scuola erano di già dimenticate, e la pittura mistica aveva cessato da un pezzo d'essere in voga. Lodevolissimi però sempre mai saranno coloro, che profittando dei nuovi pregi dell'arte, ne conobbero, e ne evitarono i pericoli, in cui poi inavvedutamente si trovarono con tanto danno dell'arte i pittori i quali, costretti dirci dal falso gusto dell'epoca, sacrifi-

carono alla esatta imitazione della verità la toccante espressione dell'idea.

Niccolò Alunno — Ma fra quelli che sin da principio seguitarono sempre le proprie tendenze, tenendo un gusto conforme alle dottrine della scuola mistica, dobbiamo annoverare Niccolò Alunno fulignate, discepolo di Bartolommeo di Tommaso suo concittadino, e del quale in patria, nella chiesa del Salvatore, è una tavola coll' anno 1430, rappresentante la Vergine a sedere con un libro aperto su le ginocchia, ed il bambino che scherza con un uccellino che à jn mano. Al di sopra del seggio sono sei angioli in atto di adorazione, assai graziosi; ma in generale questo dipinto non presenta quegli avanzamenti tecnici che di già l'arte aveva fatti. Tornando però al suo discepolo, veggiamo avere egli subito l'influenza di Taddo Bartoli, dallo stile del quale molto ritraggono quelle opere che ancora rimangono di questo mistico pittore fulignate. Questa rassomiglianza che ravvisiamo nelle produzioni dell'uno e dell'altro maestro prova quello che abbiamo detto innanzi, del trapiantamento del più puro germe della scuola senese in tutto il territorio dell'Umbria. Chi avrà visto quella sua tavola con molte figure, detta la Madonna de' Consoli, nella chiesa dei Conventuali di Deruta, a piè della quale si legge il nome di Niccolò e l'anno 1458, à potuto sicuramente rilevare come questo artefice dipingesse con modi e con ispirazioni attinte a quella scuola. La delicatezza delle forme, la purità e la soavità dell'espressione della Vergine portano impresso il carattere mistico che ammiriamo nei dipinti di quel maestro senese, il quale sembra avere ancora ispirato il nostro artefice, quando que-

sti dipinse lo stendardo di Nostra Signora che trovasi nella chiesa di Santa Maria Nuova a Perugia, e porta la data del 1436. In questo simulacro, Niccolò à mostrato una leggiadria ed una purezza che risveglia un genere d'ispirazioni punto differenti da quelle del suo esemplare; cui Niccolò prese ancora a modello, dipingendo nel medesimo anno per la chiesa priorale di Montelparc, la tavola ove è Nostra Signora in Trono con molti santi e un Ecce Homo in alto.

Ma delle sue opere, quella che a mio parere fa vedere come le tradizioni della scuola mistica esercitavano in lui tutto il loro impero, è la tavola che trovasi in Milano nella Pinacoteca di Brera. Rappresenta Nostra Signora assisa in ricco seggio, sorreggendo ritto in piedi sul ginocchio il suo divino infante, il quale abbraccia graziosamente la madre. Ai lati del trono sono cinque angioletti per parte; due dei quali soltanto suonano strumenti, e gli altri sono in varii atteggiamenti di adorazione. Nello zoccolo del seggio si legge Niccola Fulignate dipinse 1465. Oh! quale dolce e delicata impressione non produce questa mistica pittura, ove sono tipi così puri e soavi, e tanto graziosissimi e cari, che non si finirebbe mai di rimirarla, e che lascia sempre nell'anima le più grate reminiscenze. La tavola in fondo dorato, che si vede nella chiesa parrocchiale del Borgo la Bastia, fra Assisi e Perugia, possiede il medesimo incanto, imperocchè Niccolò effigiando la vergine in mezzo a varii angioli, e nei partimenti laterali san Sebastiano e sant'Arcangelo, e nelle cuspidi diverse mezze figure di santi, e fra questi Dio Padre, innalzò la sua devota fantasia a quell'altezza in cui è riposto l'ideale mistico, e ove per-

ciò si colgono le più belle e celesti ispirazioni. Nel sottoposto gradino espresse un Gesù morto in grembo alla sua madre, e circondato da angioli piangenti, così espressivi e graziosi, che appena può vedersi scena più patetica e più devota di questa.

A più alte regioni mistiche sembra che siasi eziandio elevato, quando fu invitato a dipingere pel Duomo d'Assisi quella Pietà in più compartimenti, che al dir del Vasari, ogni altro pittore, quanto si voglia eccellente, avrebbe potuto far poco meglio. Nel tipo del Gesù morto vi è tutto il sublime carattere della sua essenza divina, quello della Vergine afflitta e sconsolata è improntato della più pura celestialità, e gli angioli piangenti ànno fattezze veramente serafiche, e le altre figure palesano la stessa profondità di sentimento, e la medesima elevatezza di pensiero, che l'artefice à mostrato stupendamente nei soggetti principali di questa tanto commovente ed espressiva rappresentanza. Oggi è divisa in varii pezzi sparsi nella medesima basilica, ma non pertanto cessa d'essere la più bella produzione che abbiamo di Niccolò Alunno, il quale fece cosa sotto tutti i rapporti veramente egregia.

— Con idee egualmente mistiche dipinse un suo coetaneo e concittadino, Fiorenzo di Lorenzo, il quale sembra derivare dalla scuola fiorentina, e segnatamente dal grande allievo dell'Angelico, da Benozzo Gozzoli; cui più che in altro egli imita in quel suo florido colorito, mentre nei tipi mostra caratteri ed ispirazioni che si direbbero sue proprie, o derivate da ben altre fonti, che da quelle del maestro fiorentino; quantunque anco questi, quando andò a dipingere a Montefalco presso Fuli-

gno, conservasse ancora le maniere e le tradizioni mistiche della scuola dalla quale era escito. È una grave disgrazia però che di questo artefice fulignate non si abbiano che pochissime notizie, e quel che è più sconsolante, si è che altra pittura non ci rimane di lui, che quella tavola mutilata che trovasi nella sagrestia della chiesa di San Francesco a Perugia, e che porta il nome di Fiorenzo e la data del 1487. Il soggetto principale è la Vergine a sedere, sostenendo sul ginocchio sinistro ritto in piedi il suo divino infante, il quale stende le mani a san Paolo, che vedesi a destra del quadro, mentre alla sinistra è la figura di san Pietro. Dopo avere accennato che nelle produzioni di Fiorenzo si nota una tendenza affatto spiritualista, ed ispirazioni sì nobili che i suoi dipinti dobbiamo annoverarli fra i monumenti della pittura mistica, sembra superfluo il ripetere ora quanta dolcezza e purità egli abbia versato nella espressione delle sue figure; laonde sarà più utile avvertire, che quest'opera, tanto nel tipo della Vergine, e nel carattere delle piccole figure accessorie, quanto per altri tratti di rassomiglianza, pare essere una delle prime produzioni di Pietro Perugino; sicchè sembrami più naturale dovere ritenersi che questi sia stato discepolo di Fiorenzo, il quale con quel suo soave stile gli preparò la via, anzi che di Niccolò Alunno, a cui non somiglia punto, e moltomeno poi di Benedetto Bonfigli, dal quale Pietro non poteva avere che ispirazioni di un genere affatto diverso da quello che noi veggiamo nelle sue mistiche rappresentanze.

Accompagneremo con questi due mistici pittori Lorenzo Severino, il quale con un colorito che sembra

attinto dai Lombardi, dipinse a buon fresco nel 1483 nella chiesa collegiata di Santa Maria di Piazza alta in Sarnano, nella prima cappella a sinistra, san Rocco, san Sebastiano, san Martino e san Giovanni Battista ai lati della Vergine assisa in trono col suo divin figliolo, la quale con grazia e affabilità grande sembra ascoltare le preci che a lei genuflesso rivolge un suo devoto. In aria sono in sul volare varii graziosissimi angeletti, che festeggiano la loro Regina, e nel vedere con quanta leggiadria sono essi ritratti, non si può dubitare essere stato l'artista, dipingendoli, felicemente ispirato.

Piena di grazia ineffabile è parimente l'altra tavola di Lorenzo nella sagrestia della chiesa di San Domenico a Fabriano, dove dipinse Nostra Donna seduta tenendo fra le ginocchia il pargoletto Gesù, il quale è in atto di porgere l'anello nuziale a santa Caterina che gli sta dinanzi genuflessa: dietro a lei è san Domenico, e incontro sant'Agostino il quale presenta alla Vergine il beato Costanzo da Fabriano. Nell'alto sono varii angeli che suonano diversi strumenti musicali, e in quelle care figurine l'artefice à infuso tanta grazia e vaghezza, che li rende veramente ammirabili. In un ovato a piè del quadro, si legge il nome del pittore. Con le stesse ispirazioni e con la medesima gentilezza il Severino fece una piccola tavola per la chiesa dei Conventuali di Monte Milone, nella quale espresse sant'Antonio da Padova dinanzi alla Vergine col bambino in braccio, e varii angeletti attorno; oggi però à perduto tutta la sua bellezza per essere stata rovinata dai cattivi ritocchi. Un altro suo quadro con la Madonna in mezzo a varii santi vedesi in Santa Maria del Mercato, e un'altra con il pre-

sepio in San Lorenzo a Fabriano, nelle quali opere, benchè la composizione non esca dal metodo tenuto sino allora dagli artisti, la delicatezza e la semplicità delle forme, la correzione dei contorni, la vaghezza del colorito, e la dolce e devota espressione delle figure, sono una prova sufficiente del merito del Severino tanto nella parte tecnica, quanto nella parte psicologica dell'arte.

Lorenzo da Viterbo — Altrettanto merito noi ravvisiamo in un altro artista vissuto presso a poco nel medesimo tempo, e la di cui prima notizia la dobbiamo al D'Agincourt, il quale dà l'intaglio di una pittura a fresco, popolatissima di figure, tratta da una cappella dell'antica chiesa della Verità nella patria dell'artefice, che si chiamò Lorenzo di Giacomo da Viterbo. Essa è la sola che abbiamo di questo pittore, che, come si à per tradizione, vi impiegò venticinque anni, dandola finita nel 1469; e pare che rapito innanzi tempo dalla morte, occupato tutto in quel lavoro non potè lasciare ai posteri altri monumenti del suo ingegno, o che trascurando di porre il proprio nome nei quadri da altare à incontrato la sorte di tanti altri, d'essere indicato nelle Gallerie sotto il nome di un artista di maggiore fama. Il certo si è, che dopo quell'anno non si à più notizia di lui, ed è probabile che fosse l'ultimò della sua vita, che non prolungandosi di molto, non gli permise più riprendere i pennelli. L'opera però di cui parliamo è un avanzo del grande affresco che egli aveva condotto in quella cappella, ove sopra all'altare effigiò due córi di affettuosi e leggiadri angeletti, figurando nella parete a destra varie storie della vita di Nostra Donna, delle quali a causa

dell'umidità non rimane più nulla, e soltanto nella parete a sinistra esiste discretamente conservato lo sposalizio della Vergine, di cui, come si è detto, si à il disegno nell' opera del citato storico francese. Benchè la composizione sia simmetrica, essendone le figure disposte sopra linee diritte e parallele, offre nondimeno dei gruppi ideati con una certa novità ed un insieme che non manca davvero di decoro, d'espressione e di varietà. La scena rappresenta il momento in cui il gran sacerdote congiunge in matrimonio la Vergine con Giuseppe: essi sono circondati dai loro parenti ed amici che affettuosamente vedono compiere la sacra cerimonia, mentre più in là regna qualche agitazione fra i pretendenti di Maria che non ànno visto rifiorire, al par di quella di Giuseppe, la loro verga. Fra quelle figure vi sono affetti bellissimi ritratti assai bene dal naturale, ed espressi con quella semplicità e santità che si addice benissimo alla rappresentanza. Vi sono poi delle teste di un carattere molto bene compreso, e tanto che non si farebbe punto torto, se si attribuissero a Masaccio, essendo veramente non poca la vivezza e la grandiosità con la quale sono esse dipinte. Il colorito poi ci fa conoscere un artefice che aveva buona pratica in questo genere di pittura sul muro, e l'accordo e la freschezza dei colori son tali, che chiaramente si vede il progresso che Lorenzo aveva fatto in questa parte, progresso che appare ancora più sensibile negli angeli dipinti sopra un fondo azzurro nella volta della cappella, nelle quali figure si à un'altra novella prova del merito dell'artefice nell'avere tentato gli scorci con felicità veramente grande. Or questo avanzamento di Lorenzo nella tecnica

dell'arte, vieppiù che nel tempietto che è in alto, l'architettura e la prospettiva vi appaiono trattate vantaggiosamente, à fatto supporre che egli fosse discepolo di Masaccio, ma se qualche congettura si debba fare, sembra piuttosto che derivasse dallo Squarcione, il di cui ritratto, lo scolare, per gratitudine verso il maestro, pose in quella figura a destra di san Giuseppe, la quale non solo à il medesimo atteggiamento e le stesse proporzioni, ma à quasi la medesima fisonomia di quello che il Mantegna ritrasse nella celebre cappella degli Eremitani a Padova.

— Lello da Velletri, Bartolommeo Gentile, possono contentarsi d'essere semplicemente nominati, e gli altri minori non possono lagnarsi, se non ne facciamo menzione alcuna. Da essi però separiamo Bartolommeo Corradini, detto Fra Carnevale, dell' ordine dei Predicatori d'Urbino, del quale in Milano nella Galleria di Brera è una tavola rappresentante Nostra Donna assisa sopra un seggio, con le mani giunte in atto di adorare il suo divino figliolo che dorme su le sue ginocchia. Attorno sono varii santi, tutti ritti in piedi, e soltanto uno di essi vestito da guerriero è genuflesso a piè del trono. Nel disegno, nel piegare dei panni e nella composizione rimane indietro a Lorenzo da Viterbo a cui cede parimente nella prospettiva. Il meglio che vi si ammira è il colorito, l'architettura, e la leggiadria e la nobiltà delle teste. Questa è la sola tavola che sia pervenuta a noi di questo pittore, su le opere del quale dicesi che molto studiasse il celebre architetto Bramante, e l'istesso Raffaello quando ancora era giovane. Se ciò è vero, dobbiamo credere che molte e più belle fossero le pitture del Cor-

radini, le quali è probabile che sotto altro nome più chiaro si trovino nelle diverse nostre Gallerie. Ò detto più belle, perchè la tavola di Brera sembrami inferiore ai dipinti di Giovanni Sanzio, il quale poteva perciò mettere sotto l'occhio del suo figliolo esemplari più perfetti.

Giovanni Sanzio — Sin'ora questo artefice è stato conosciuto meno di quanto egli merita, e forse la fama grandissima del figlio à contribuito a renderlo meno noto. Con ciò però non intendiamo paragonarlo col Perugino, col Bellini e con gli altri di questa schiera, ma fu sì valente da dovere ripetere dalla posterità lodi maggiori di quelle poche che gli sono state tributate. E Giovanni non solo fu abilissimo pittore, ma poeta ancora non spregevole, avendo cantato e non infelicemente le gloriose gesta del Duca Federigo d'Urbino, ed il suo poema in 220 fogli si conserva tra i Codici Ottoboniani della Vaticana al numero 1305.

Noi però qui lo considereremo soltanto come pittore che merita essere annoverato fra i buoni artefici di quel tempo, e sebbene ritenesse sempre l'antico metodo di composizione tenuto da Giotto e dai suoi seguaci, cioè una disposizione di figure troppo simmetrica ed uniforme, se tuttavia nel disegno difetta di secchezza, specialmente nelle estremità, se nel colorito fa desiderare maggiore morbidezza e più vivacità, e si vorrebbero dai suoi dipinti sbanditi quei toni bigiastri nei passaggi e nelle ombre delle carni, nondimeno le sue pitture piacciono e non poco, sì per essere di uno stile severo e corretto, e assai diligentemente condotte, quanto più poi per quella grazia e semplicità che spira soave-

mente dalle sue Madonne, dai putti e dagli angeletti, che pur soavemente sono espressi con leggiadria e vaghezza raffaellesca. In una parola, il Sanzio si direbbe un pittore di grazia, che sceglie ancora caratteri delicati e dolci, tipi espressivi, nobili e puri, ma non così mistici come quelli che veggiamo nelle produzioni della scuola umbra. Malgrado ciò, egli è un pittore che ebbe una sufficiente idea della bellezza cui egli espresse con viva verità, e con studio veramente grande.

È ignoto chi sia stato il suo maestro, e forse avuti i principii dell'arte da uno di quei pittori urbinati rimasti sconosciuti, si avanzò poi studiando le classiche pitture di Gentile da Fabriano nella Romita di Val di Sasso, del Beato Angelico in Forano, e gli affreschi di Lorenzo e Jacopo da san Severino nell'Oratorio di san Giovanni Battista. Tuttavia le sue pitture non ci offrono verun dato per potere stabilire almeno approssimativamente quale di essi abbia esercitato su lui qualche influenza, se non che parmi che nelle sue prime opere vi sia qualche reminiscenza della maniera dei due Sanseverinati. Ma nelle opere posteriori si vede chiaro che Giovanni prendesse per esemplare il Mantegna, sull'esempio forse del di lui amico il Melozzo da Forlì, che è uno dei più felici imitatori del gran Padovano, e al par del quale egli fu valente negli scorti.

Sebbene per vicende di guerra e per incuria, molte opere di Giovanni sieno perdute, ed altre smarrite, ne rimangono tuttavia non poche che fanno fede del suo merito. Noi ora non ci tratterremo particolarmente su le prime sue produzioni, fra le quali annoveriamo la tavola della Visitazione della Vergine a Fano,

l'Annunziazione di Maria nella Galleria di Brera in Milano, ma faremo più distesamente menzione di quelle opere dipinte con maggiore studio ed impegno. Fra queste è il bel quadro che vedesi nella Chiesa di Santa Croce a Fano nel quale è figurata Nostra Signora che siede in trono, tenendo il bambino Gesù in grembo, il quale benedice con la destra, ed à nella sinistra un garofano. La Vergine è vestita di manto azzurro, ed il suo divin figliolo è cinto soltanto al petto da una fascia rossa, con un filo di coralli intorno al collo. Da un lato è sant'Elena con manto di porpora, e un velo giallognolo e la corona sul capo, con la croce in una mano, e uno dei santi chiodi nell'altra. Dietro a lei è il Patriarca Zaccaria, vestito di un manto verde, con un libro ed una croce; dall'altro lato è san Rocco, e dietro a lui san Sebastiano, di un profilo veramente raffaellesco. Son piene di grazia le testine dei due angeletti che portano su le loro ali il bastone del tappeto che serve di spalliera al trono della Vergine, la quale con una mano alzata osserva pensierosa il suo dilettissimo figliolo. In questo quadro osserviamo la solita maniera di colorire e di contornare con durezza, usata da Giovanni, se non che le ombre delle carni sono di un bel tono lucido oscuro, e non già bigiastro, come accade vedere sovente nelle pitture di questo artefice, il quale tenne qui le tinte chiare delle carni del bambino, piuttsto bianche e rossicce nei passaggi, come poi praticò pure Raffaello. Nelle mani e nei piedi si nota la solita sua secchezza, e nel gradino si legge JOHANNES SANTIS. URBI. F.

Ci duole che il quadro nella chiesa di san Bartolo

a Pesaro, oltre essere danneggiato dal tempo, sia stato poi malamente ritoccato. Vi si vede espressa la grandiosa e veneranda figura di san Girolamo, in abito violetto, con bianca sottana e cappello cardinalizio. È assiso sopra un seggio marmoreo riccamente ornato, tenendo puntato sul ginocchio un libro aperto, e con la destra una penna. Bella è poi la tavola che trovasi nello Spedale di Montefiore, ove è Nostra Signora seduta in una nicchia, col bambino in braccio che alza la destra a benedire, e stringe con la sinistra il globo del mondo. Due graziosi e leggiadri angeletti tengono spiegato il manto della Vergine, sotto il quale da ambe le parti sono genuflessi varii devoti, ritratti dal naturale, assai espressivi ed animati, e fra quelli è una bella giovane dama che addita la Madonna al suo pargoletto, eccitandolo alla preghiera. Veggonsi quindi a destra san Sebastiano e san Francesco, e a sinistra san Paolo e san Giovanni; e in aria sopra nuvole sono genuflessi due vaghissimi angiolini.

In quest'opera si osservano quei medesimi pregi, e quegli stessi difetti che abbiamo avvertito di sopra parlando dello stile di questo pittore, del quale nel convento di Montefiorentino presso Urbania, si trova una delle migliori cose che abbiamo del suo pennello. È una Nostra Donna in trono la quale sostiene con una mano la testina del suo divin figliolo che le sta seduto in grembo. Ai lati, da una parte, sono san Girolamo in abito cardinalizio, che legge in un libro, e sant'Antonio Abate, bella e veneranda figura; e dall'altra, san Crescenzio vestito da guerriero, e san Francesco col crocifisso in mano tutto assorto in contemplazione. Dietro

ai santi, sono due angeli in atto di adorazione, e sul davanti a destra, ritratto dal naturale, il donatario conte Carlo Olivo Pianani, armato, figura assai bella. Ai lati del trono è continuata una parete di marmo, nella quale si vedono per metà otto angeletti che suonano istrumenti musicali, mentre sei altri volanti al di sopra del trono, rendono assai più graziosa questa ben conservata pittura, la quale porta il nome dell'autore, e l'anno 1489. Nella sottoposta predella sono effigiate quattro piccole figure di santi dell'ordine di san Francesco, e nella composizione di questa tavola Giovanni, a quanto si vede, seguì l'istesso sistema che in quell'epoca era in voga nella scuola fiorentina. Nel resto però tutto è condotto col solito suo stile, veggendosi le medesime ombre bigiastre nelle carni, e quel suo colorito alquanto duro e freddo. Il nudo del bambino non è perfettamente corretto, e sebbene il tono generale sia piuttosto secco, nondimeno le ombre nei panneggiamenti sono condotte con tale bravura, che l'insieme acquista molta forza e vigore. Nelle armature la luce e i riflessi sono imitati assai bene, ed è mirabile la naturalezza della penna del pavone, insegna distintiva del partito Ghibellino, a cui sembra appartenesse il conte Olivo.

Ancor più ragguardevole parmi che sia il quadro dipinto da Giovanni in quel medesimo anno per la cappella Buffi nella chiesa dei Francescani a Urbino: ove figurò la Vergine col bambino Gesù, assisa in trono in forma di nicchia. Ai lati sono san Sebastiano trafitto che guarda in cielo, e dietro a lui san Girolamo, figura veramente grandiosa, con un libro e penna in mano; dirimpetto, san Francesco e san Giovanni Bat-

tista assai espressivo e bello. Sul dinanzi a destra sono genuflessi i coniugi Buffi con un loro figliolo, tutti a mani giunte in atto di orare. In alto circondato da un nimbo messo a oro, e da un cerchio a colori, donde spiccano dodici testine di angioletti, vedesi il Padre Eterno in proporzioni gigantesche, che benedice con la destra, e tiene nella sinistra il globo del mondo. Quindi sono due altri angiolini volanti, i quali, posando un piede sopra nuvolette, tengono in una mano ramoscelli di olivo, e con l'altra i cordoncini della corona librata sopra il capo della Vergine. Dovendo dare ragguaglio di questo bel quadro, si ripeterà quel che si è detto di sopra riguardo alla maniera di colorire tenuta dal Sanzio e al suo modo di dipingere con secchezza le estremità; se non che qui le figure sono molto meglio disegnate, e nello stile si vede maggiore energia e vigore che in altre sue produzioni. Nei panneggiamenti pare mantegnesco, specialmente nel manto rosso di san Giovanni Battista, ma gli angioli volanti ritraggono dalla maniera del Perugino. Il Dio Padre, in ragione delle sottoposte figure, sembra eccessivamente grande, la testa della Vergine non è sufficientemente espressiva, ma leggiadrissimi all'incontro sono gli angioletti, dignitose e caratteristiche sono le teste dei santi, piene di carità e di devozione quelle dei donatori.

Ma la più grande opera che questo artefice eseguisse, e forse pure il suo principale lavoro, è la pittura che fece a fresco per la cappella Tiranni nella chiesa dei Padri Domenicani a Cagli. Esprime Nostra Signora in trono coronata, col bambino ritto in piedi su le ginocchia di lei, presso alla quale sono due vaghissimi angiolini in

adorazione. Indi da un lato è san Pietro con san Francesco, figure piene d'espressione, e dall'altro san Domenico con san Giovanni Battista. In lontananza poi à figurata in piccole figure la Resurrezione del Redentore, ove fece, nelle guardie, degli scorti bellissimi, quanto quelli dei più valenti di quell'epoca. In un mezzo tondo effigiò l'Eterno Padre, circondato da varii cari angioletti, uniti a due a due, dei quali quelli più in alto sono in atto di adorazione, e gli altri posti più in basso suonano diversi strumenti musicali. In mezzo ad ogni coppia di quegli spiriti celesti è una testina alata, di cui l'una guarda all'insù, c l'altra all'ingiù, come si vede in varii altri dipinti di questo medesimo maestro. Sul davanti dell'arco, in due tondi, è rappresentata in mezza figura la Vergina Annunziata dall'angelo; ed in tutta questa opera, tranne qualche piccola parte, tutta ben conservata, Giovanni à superato sè stesso, avendo disegnate e colorite le figure con un metodo migliore di quello mostrato nelle sue pitture a tempera; e non solo fa vedere grande facilità nel maneggio del pennello, ma i colori medesimi sono molto più vivi, le ombre delle carni sono di un tono scuro, e nei putti poi à ripreso quei toni bianchi e rossastri sul modo seguito dal suo figliolo; al bell'effetto del colorito molto pure contribuiscono le vesti rosse e verdi splendidissime che indossano gli angioli. Le teste sono di una vivacità grandissima, e nel volto della Vergine, del bambino e degli angioli à diffuso uno splendente raggio di quella grazia onde sono tanto ammirevoli le sacre immagini raffaellesche.

— Sebbene di molto a Giovanni inferiore, pure non crediamo lasciar dimenticato il perugino Bartolommeo

Caporali, cui il Mariotti dice pittore di stile assai buono; e cita in appoggio di ciò l'affresco nella chiesa di San Lorenzo in patria, che è stato ritoccato, ed esprime una Nostra Donna in trono col bambino su le ginocchia, e varii angioli in alto. Un'altra bella opera del Caporali fu la tavola da lui dipinta nel 1487 per la chiesa di Santa Maria Maddalena di Castiglion del Lago, a piè della quale lasciò il proprio nome e l'anno suddetto. Vi rappresentò la Madonna col bambino in braccio, sant'Antonio abate, Santa Maria Maddalena, san Sebastiano e san Rocco, con quattro serafini al disopra della Vergine. Nel 1774, essendo molto guasta dall'umidità fu levata dal suo luogo, e divisa in più pezzi passò nella casa della suddetta Pieve.

Bonfigli — Sin qui non abbiamo segnalato nessuno artista perugino, ed il Caporali medesimo, che è il primo che presentasi a noi, non merita d'essere tenuto fra i più valenti di quell'età. Il solo che può riscuotere il plauso dalla posterità è Benedetto Bonfigli, che il Pascoli à esaltato al segno, da crederlo forse il primo tra gli antichi, che abbia cominciato a dare qualche lume al moderno buon gusto. È manifesto che quel biografo predominato dalla idea di far brillare il suo concittadino, abbia dimenticato esservi stato quasi mezzo secolo avanti Masaccio, e contemporaneamente all'istesso Bonfigli, il Bellini, il Ghirlandaio, Filippino Lippi, ed altri grandi di quel tempo che avevano fatto progredire l'arte notabilmente. Io credo che quando si ripeterà col Lanzi, essere stato Benedetto il migliore perugino di quell'epoca, è il più che possa dirsi di questo pittore, del quale oggi non si ànno che pochissimi dipinti; ma

sembra essere stato molto accreditato, sapendosi che prima d'ogni altro fu chiamato in Siena dal cardinale Piccolomini a dipingere nella sua cappella.

Per molto tempo si tenne per sua l'Adorazione dei Magi della chiesa di San Domenico a Perugia, ma oggi tale opinione non trova più seguaci, essendo quella tavola una delle opere inferiori di Gentile da Fabriano. In seguito di quella credenza, si crede eziandio che il Bonfigli imitasse la maniera del leggiadro artefice fabrianese, dal quale sembrami così lontano, da farmi supporre che nemmeno abbia studiato le opere di quello. Le loro pitture sono di un carattere affatto diverso, imperocchè le une respirano affetto e gentilezza, e son piene di sentimento religioso, le altre portano l'impronta manifesta del naturalismo, e son prive di quell'ideale ascetico che predomina nelle produzioni del suo preteso esemplare. Ma il Bonfigli in quella tavola agli Orfanelli, esprimente il gran mistero dell'incarnazione, comparisce alquanto più rimodernato, e potrebbe sin'anco competere con i migliori contemporanei, se avesse dato al disegno di questa opera maggiore correzione.

Delle storie della vita di sant'Ercolano, e dei miracoli di san Lodovico vescovo di Tolosa, che il Bonfigli dipinse a fresco nella cappella del palazzo pubblico di Perugia, non se ne può far più conto, essendo quasi tutte interamente guaste, e la sola che conservasi un po' meglio delle altre, ma sempre in assai pessimo stato, è quella che rappresenta le esequie di sant'Ercolano; sicchè in patria pare che altro non avanzi, che il quadro nella chiesa di San Bernardino, rappresentante il santo con Gesù, alcuni angioli e varii altri santi. Fu anco adoperato

a dipingere certe grottesche al Vaticano, ma per quanto altri lo vogliano valentuomo, parmi che il maggiore suo vanto sarebbe quello d'avere, se fosse vero, ammaestrato nell'arte uno dei più chiari lumi di questa scuola, cioè il celebre Pietro Vannucci, soprannominato il Perugino.

Pietro Perugino — Ma in ciò noi non possiamo acconsentire col Mariotti, il quale è d'opinione che questo famoso fondatore della scuola romana e grande istruttore del più eccellente pittore che sin'ora abbia avuto l'arte cristiana, fosse diretto nei primi suoi studi di disegno e di pennello dal Bonfigli, che estraneo affatto alle manifestazioni dello spiritualismo religioso, non poteva perciò inspirare nel suo allievo, semplice di tempera, e ingenuo di pensieri, quei modi soavi e delicati, quei concetti puri e sublimi, che veggiamo in tutte le sue opere. D'altronde il Vasari ci riferisce che Pietro, ancor giovinetto, fu dato dal padre per fattorino ad un mediocre pittore perugino, il che non avrebbe detto se il maestro fosse stato il Bonfigli, poichè lo stesso biografo nella vita del Pinturicchio, ci presenta quell'artefice come assai stimato nella sua patria, innanzi che venisse in credito il Vannucci. Molto meno poi si può far derivare da Piero di Borgo San Sepolcro, da cui vuolsi che imparasse il disegno, il colorito e le leggi della prospettiva, onde fu tanto ammirato appena giunto in Firenze, essendo impossibile che ciò avvenisse, imperocchè il Perugino non aveva che dodici anni, quando Piero perdè la vista. Sembrami all'incontro più verosimile l'opinione di coloro che lo fanno discepolo di Niccolò Alunno, tanto perchè questi fedele sempre al sistema tradiziona-

le, si elevò nelle sue pitture all'altezza dell'ascetismo, quanto ancora per scorgere in lui le prime traccie di quello stile, che tenne poi il Perugino. Nè sarei lontano dal parere del Rumohr, che, trovando in Fiorenzo di Lorenzo certa delicatezza di forme, certe soavi ispirazioni, certi tipi puri e celestiali che annunciano tutta la maniera mistica peruginesca, vuole che da questo affettuoso artefice Pietro imparasse l'arte di disegnare e di colorire. Ma questa opinione è ancor essa priva di fondamento storico, sicchè non possiamo con certezza stabilire chi fosse il maestro che insegnò al Vannucci quei mezzi che lo resero tanto capace d'estrinsecare soavissimamente il pensiero cristiano. Epperò se congettura dobbiamo fare, in vedere quella sua tanto delicatissima e mistica maniera, non si potrà fare a meno di credere, che da quei gentili pittori dell'Umbria, fioriti nel principio di quel secolo, Pietro venisse ammaestrato, essendo eglino i soli dai quali poteva attingere quelle religiose ispirazioni, che tanto affettuosamente seppero attuare. E nulla sembrami più probabile, quanto che il Vannucci, seguendo le proprie tendenze naturalmente mistiche, dopo essersi esercitato sotto la disciplina di uno dei due Fulignati, molto poi ancora abbia studiato su le opere di Benozzo Gozzoli, di Gentile da Fabriano, e di quegli altri di questa classe, che per una certa conformità d'ispirazioni sembra che derivino da Giotto e da beato Angelico; e nudritosi pertanto di quelle massime e di quelle tradizioni, riescì poi, malgrado gli applausi e i progressi del crescente naturalismo, a fondare nel centro dell'Umbria la più severa e nobile scuola.

Ed inclino eziandio a ritenere col Selvatico, che dalle

storie della vita di san Bernardino, attribuite erroneamente a Vittore Pisanello veronese, nella sagrestia di San Francesco a Perugia, fosse il Vannucci condotto a far più corretta la forma, senza che per questo deviasse dalle proprie ispirazioni, come fecero i seguaci di Masaccio, i quali rendendo più esatta e più viva la rappresentazione della natura sensibile, trascurarono di coltivare la parte principale, che è l'estrinsecazione del sentimento religioso, cui il Perugino, che noi dobbiamo considerare come l'antesignano del sistema tradizionale, fondato principalmente dall'Angelico, portò a tale perfezione, che possiamo affermare, avere egli innalzata l'arte alla più sublime elevatezza d'espressione, senza però essere, come il beato pittore di Fiesole, tacciato di poca giustezza nella forma; laonde egli non solo à il vanto di pittore spirituale per eccellenza, ma di sommo maestro che pel primo seppe consociare l'incanto della bellezza estrinseca della natura, con le soavi e miti delizie del misticismo.

Or questo prova in un modo incontrastabile, contro i fautori del classicismo, quanto sia ben facile riconciliare la verità della forma, perfezionata dai moderni, con la casta e pura espressione dei trecentisti; e questo problema che anco attualmente sembra ad alcuni irrisolubile, fu, come si è detto, sciolto per la prima volta dal Vannucci, il quale, cogliendo da quei gravi e soavissimi tipi dei giotteschi tutta la loro espressiva santità, seppe poi a piene mani diffonderla nelle sue ascetiche rappresentanze; ove tu ài da un lato la elevatezza dell'espressione e la maggiore esattezza della forma, i più nobili e puri tipi, ed il più fulgido e caldo colorito; e dall'altro tutte le

più care gioie che può versare nell'anima l'ascetismo, ed il grato allettamento che può arrecare ai sensi una perfetta e diligente copia della natura, resa ancora più seducente per l'incanto che essa offre, vista dal lato delle sue bellezze campestri.

Ma bisogna dire che il suo maggiore avanzamento nella tecnica dell'arte, ebbe luogo dopo la sua venuta in Firenze, ove studiate le pitture di Masaccio e del Lippi al Carmine, e viste le opere di Leonardo da Vinci e quelle di fra Bartolommeo, migliorò di molto quella sua maniera un po' secca, che a più perfezione condusse poi che vide i meravigliosi dipinti del più grande suo scolare, e del più grande pittore del mondo, Raffaello Sanzio. Tuttavia egli non abbandonò mai interamente quella crudezza e seccaggine che osserviamo nelle sue prime produzioni, e nel taglio delle vesti non sempre contentò la severità della critica. Malgrado ciò egli à tali pregi, che sovrasta moltissimi altri distinti pittori di quell'età, compesando quei difetti con lo studio diligente ed amoroso della natura, con la sublimità delle espressioni, con la purezza dei tipi, con la gentilezza delle mosse, con la lucentezza, ed il fuoco del colorito, con la bella degradazione dei paesi, con la giusta prospettiva, e con quei suoi bellissimi fondi azzurri dai quali spiccano egregiamente le sue figure. La grazia poi delle teste è una delle sue qualità principali, e a questi pregi aggiunge quello di ritrovarsi in lui il germe di quelle doti che tanto resero celebre il nome di Raffaello.

Si è creduto che il Vannucci, il quale aveva già dati in patria saggi di sè dipingendo le due tavole, l'Adorazione dei Magi e la Trasfigurazione del Redentore, per la chie-

sa dei Servi a Santa Maria Nuova, ove tuttora si trovano, giunto nella capitale della Toscana, si mettesse sotto Andrea Verrocchio, il maestro che aveva saputo instillare nel Vinci e nel Credi il vero gusto dell'arte. Molti però sono insorti a combattere siffatta opinione, la quale sembra priva di fondamento, non solo perchè quando il Vannucci si recò in Firenze era pittore di qualche nome, e perciò sarebbe stato alieno dal dirigersi come scolare presso un artefice quasi della medesima età, ma perchè ancora il maestro fiorentino, dopo la lezione avuta da Leonardo da Vinci, aveva da molti anni abbandonato i pennelli; sicchè non è presumibile, dopo questo fatto, che Andrea prendesse sotto i suoi insegnamenti un artista che nel maneggio del pennello era più inoltrato di lui che aveva particolarmente atteso alla scoltura e alla plastica. È probabile però che Pietro si giovasse dei di lui consigli per le cose d'architettura e per l'arte di modellare, molto più che tra l'artista fiorentino ed il Perugino vi fu tale intrinsechezza, che Pietro dipingendo, fra le altre pitture, l'Adorazione dei Magi nel Convento dei Gesuati a Firenze, per dimostrazione d'affetto, e forse ancora di gratitudine, in una di quelle figure, ritrasse il suo buono amico Verrocchio.

Tutti gli affreschi fatti per quei frati, e che dovettero essere prime cose lavorate dal Vannucci in Toscana, perirono quando nel 1530 fu demolito il loro convento a cagione dell'assedio tenuto da Filippo d'Orange, il quale capitanando l'esercito imperiale, sosteneva le pretensioni di Papa Clemente VII. a danno della Repubblica fiorentina. Con queste, e con altre belle opere che egli condusse in Firenze, Pietro cominciò a farsi

gran credito, e sebbene non venisse adoperato dai Medici, la novità del suo delicato e severo stile, la grazia e la purità dei suoi tipi, il fulgore e la succosità dei suoi colori, la morbidezza e la trasparenza delle sue carnagioni, l'incanto e la varietà dei suoi paesi, eccitarono nei Fiorentini una tale ammirazione, che malgrado il biasimo dei suoi nemici, arricchì con le sue stupende pitture in pochi anni non solo Firenze e l'Italia tutta, bensì la Francia, la Spagna e molti altri paesi stranieri.

Infatti il Vasari, quantunque non vedesse di buon occhio il Perugino, e ove gli sia caduto acconcio, non à lasciato di manifestare la sua odiosità, loda moltissimo le sue pitture, e fa vedere come Pietro in molti punti avanzava i maestri della sua età, e dandoci la descrizione della distrutta chiesa dei Gesuati, riporta tutte le rare bellezze che si ammiravano in quegli affreschi lavorati dal Vannucci. Fra le altre cose, egli nomina due belle tavole che al presente si veggono nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti a Firenze, e nella prima è raffigurata una Pietà, cioè il Redentore morto in grembo della Madre Santissima, così intirizzito, come se ei fosse stato tanto in croce, che il tempo ed il freddo l'avessero ridotto così. La Vergine piena d'affanno e d'angoscia amarissima tiene fisi gli sguardi nel volto divino del suo Gesù, il di cui capo è sorretto da san Jacopo, e i piedi posano su le gambe della Maddalena, che con le mani incrocicchiate è tutta intenta a contemplare il sangue che sgorga ancora dai piedi divini. Dietro a lei sta ritto un santo vecchio che ancor egli rimira con le mani abbandonate e conserte con immensa pietà il morto Salvatore, e alle spalle di san Jacopo è san Giovanni che pieno di acerbo

dolore per la perdita dell'amato maestro, con le mani raccolte sul petto e gli occhi fisi al cielo, par che chiegga da Dio soccorso per la Madre del suo diletto Gesù. Questa egregia pittura fa vedere il novello indirizzamento dell'arte all'espressione devota e serafica, raggiungendo ancora la giustezza della forma ed il fascino del colorito, onde tu non puoi vedere, quasi direi, cosa più compiuta e più patetica di questa pietosa rappresentanza. Il Gesù, benchè morto, splende ancora di divina beltà, e tutto in quella celeste fisonomia porta tuttora l'impronta dell'amore e dei suoi più alti affetti. L'atteggiamento e la sembianza dell'afflitta Madre è sublime, la sua espressione non può essere meglio significata, e con sì grande sentimento sono parimente effigiate le altre figure che formano un componimento condotto in tutte le sue parti da valentissimo dipintore.

Bellissima è altresì l'altra tavola dipinta dal Perugino per la medesima chiesa, e che ora conservasi nella suddetta Galleria dell'Accademia. Essa è quella per la quale il Vasari dice che Pietro dipingendo Gesù nell'orto con gli apostoli che dormono, mostrò quanto vaglia il sonno contro gli affanni e i dispiaceri, avendoli figurati a dormire in attitudini molto agiate. Oh, questa scena è veramente stupenda! Vi si riconosce il grande maestro, che con pari valore attempera la bellezza delle forme con la santità e l'elevatezza della espressione. Il Redentore vedesi a mani giunte genuflesso sopra una rupe eminente, guardando con calma e tranquillità grandissima l'angelo che librato in aria gli mostra il calice, qual simbolo del suo cruento sacrificio. In fondo scorgesi la città di Gerusalemme, nella parte inferiore

del quadro sono i tre apostoli addormentati, ed in lontananza da ambe le parti si avanzano gli armati e le turbe, a capo delle quali è Giuda che à in mano il prezzo del suo vil tradimento. Come è bella la figura di Gesù Cristo! Il suo soave e celestiale volto amorosamente contemplativo, diffonde su tutta quella scena un incanto indefinibile, spande un'armonia, una beltà cui l'anima soltanto può gustare, versa un torrente di puri e casti affetti che seco soavemente trasporta il core e la mente nostra. L'angelo poi è irradiato di tutta quella grazia e leggiadria con che noi mortali possiamo raffigurare gli spiriti celesti, e piene ancora di santità espressiva sono le fisonomie degli apostoli, comunque, siccome richiedeva l'argomento, sieno dipinti addormentati. E che dobbiamo ora dire della felicità del pennello, della lucentezza e morbidezza del colorito, della squisita correzione del disegno? Si dirà che in queste parti, come ancora nell'atteggiamento e nella mossa delle figure, raccolte in ampi e ben piegati panneggi, e in tutto l'insieme della composizione, l'artefice à cercato d'offrire all'occhio tutta l'illusione che può nascere da un'esatta imitazione del vero.

Conosciute queste stupende pitture, non farà più meraviglia che il Vannucci venisse acclamato universalmente, e richiesto da per tutto. E in seguito infatti della sua fama grandissima, fu dal cardinale Caraffa chiamato in Napoli, ove per l'altare maggiore del Duomo dipinse quella tavola dell'Assunzione di Nostra Donna con gli apostoli attorno al sepolcro, che oggi vedesi sopra la piccola porta della medesima chiesa. Questa è quella magnifica opera che vista dal famoso Sabbatini,

detto Andrea di Salerno, risvegliò in lui il desiderio di andare a mettersi sotto il magistero di Pietro Perugino; ma udendo per via decantare le produzioni del suo sublime scolare, si condusse a Roma, ove frequentando la scuola del divino Raffaello, divenne uno dei più valenti suoi imitatori. Quest'opera non poteva che ottenere un successo felice, e Pietro perciò crescendo sempre più in credito, doveva essere ancora più generalmente ammirato. Così il Vannucci passava da trionfo in trionfo, ed il plauso che riscuotevano le sue produzioni, prova che la pittura mistica, malgrado che tutto allora volgesse al sensualismo, era sempre con piacere gustata in Italia!

Nuovi allori ei colse, quando con quei grandi Toscani dei quali abbiamo parlato, fu invitato in Roma a dipingere nella cappella Sistina. Vi raffigurò Gesù Cristo nell'atto di dare le chiavi a san Pietro, la Natività ed il Battesimo del Redentore, Mosè salvato dalle acque del Nilo, e l'Assunzione di Nostra Donna, ove ritrasse papa Sisto devotamente genuflesso in atto di adorare la Vergine; come nella tavola del Duomo di Napoli effigiò fra gli apostoli san Gennaro che presenta alla Vergine il cardinale Oliviero Caraffa. Ma di quelle opere non rimangono che la prima, assai guasta nella parte inferiore da un cattivo restauro, ed il Battesimo alla riva del Giordano, essendo state le altre gettate a terra per ordine del pontefice Paolo III., per dare a Michelangelo il luogo ove egli avrebbe potuto dipingere il suo terribile e tanto applaudito Giudizio finale.

Dipinse pure in Torre Borgia nel palazzo del Papa, e quelle sue pitture esistono tuttora nella sala medesima del Vaticano, nella quale il suo immortale disce-

polo rappresentò l'incendio di Borgo. Sono quattro tondi, ed il biografo aretino à creduto che esprimessero fatti della vita di Gesù Cristo, ma sembra che invece sieno quattro pitture allegoriche. Nel primo tondo pare che abbia voluto figurare la Triade Santissima circondata dagli angeli, nel secondo si vede un vecchio con due figure allegoriche, nel terzo l'Eterno Padre fra varii spiriti celesti; e nel quarto sono diverse figure molto oscure ad intendere. Queste pitture stavano per incontrare il medesimo infortunio delle precedenti, quando quella sala fu data a dipingere a Raffaello, il quale, per onorare il suo maestro, volle che fossero rispettate.

Per non troppo dilungarci, descriveremo soltanto la composizione ove Gesù Cristo dà le chiavi a san Pietro. La scena à luogo in un vasto ed imponente fòro, in mezzo del quale, alquanto indietro, s'innalza un grandioso tempio, ornato alle estremità da due archi trionfali. Lì sul davanti vedesi il Redentore, che tenendo con la sinistra raggruppata l'ampia sua veste, porge con la destra a san Pietro le chiavi della celeste podestà. Il suo maestoso e soave volto è di una bellezza splendente di divinità, e bella sopra ogni dire è l'affettuosa ed affabile maniera con la quale sta rivolto al santo apostolo che piegato un ginocchio portando la mano sinistra sul petto con l'ultime tre dita chiuse, gli sta dinanzi in atto di prendere con la destra le offerte chiavi. Ancora la sua fisonomia è loquacemente espressiva, e l'ardente zelo, la nobile fiducia e la vigorosa fermezza vi si veggono mirabilmente dipinte. In due gruppi sono divisi gli apostoli, sei dalla parte del Salvatore e cinque da quella di san Pietro, e tutti ritti in piedi, tutti in diver-

se ed espressive attitudini, pieni di caratteristica evidenza e ravvolti in grandiosi e ben condotti panneggi. La scena è animatissima, gli atti, le mosse delle figure sono parlanti, in ciascuna è espressa a meraviglia l'interna commozione, e non meno vivaci sono gli altri personaggi che restano presso gli apostoli, sicchè grande è veramente l'effetto e la verità di questa tanto significante composizione. L'esecuzione meccanica corrisponde egregiamente alle condizioni psicologiche, adempite dal Perugino con vera ed alta filosofia, e tanto nello stile del disegno e del colorito, quanto nel metodo di atteggiare e vestire le figure, si ravvisa il chiarissimo artefice che percorreva con successo ognora più brillante il difficil sentiero della sua nobile carriera.

Non meno felice dovette essere sicuramente l'incontro fatto dal Vannucci in Firenze, quando dipinse quella magnifica tavola che dalla chiesa di san Domenico di Fiesole passò poi nella tribuna della Galleria degli Uffizi. Rappresenta la Vergine assisa in trono col bambino Gesù in grembo, e ai lati san Giovanni Battista e san Sebastiano. Per comprendere il merito di questo insigne quadro, che porta il nome dell'autore e l'anno 1493, basta sapere d'essere esposto in quel santuario dell'arte, ove vedesi nell'alto della parete medesima in cui al di sotto sono disposte le opere del suo illustre discepolo. Rimane precisamente al disopra della celebre Madonna del Cardellino dipinta da Raffaello all'età di venti anni, e la vicinanza di queste due sublimi produzioni dell'arte cristiana offre all'osservatore l'opportunità di rilevare da sè medesimo l'analogia che passa fra la ma-

niera del maestro e quella tenuta dallo scolare nelle sue prime pitture.

Benchè nel quadro del Sanzio le forme sieno più eleganti e più scelte, i contorni meno taglienti, e gli affetti sieno espressi più delicatamente e con maggiore vivacità, guardandolo poi nelle altre parti, tutto manifesta l'influenza peruginesca sul pennello del discepolo, che tanto nell'aria delle teste, specialmente di quella del divino Infante, come nella condotta dei panneggiamenti, nelle movenze delle figure e nel colorito medesimo, mostra ritrarre tutto dal suo grande maestro. Questi poi in quella sua tavola, che è un'opera veramente preziosa per finitezza di lavoro, apparisce adorno di tutte le sue più belle qualità, e sì nella estrinsecazione della forma, come nella manifestazione del concetto cristiano, riesce sempre mirabilissimo. Il fulgido e succoso colorito più delicato nelle carni della Vergine e del putto, che in quelle dei due santi, il purgato disegno ed il notabile rilievo delle figure dal chiaro fondo del quadro, il ben graduato passaggio delle diverse tinte, l'accordo e l'armonia dolcissima che regna da per tutto, e più di ogni altra cosa la devozione e la santità che spira dal volto del san Giovanni e dell'altro santo, e l'eterea semplicità, la purezza e il candore della Vergine e del Verbo umanato, attuate con affetto veramente sommo, non lasciano punto dubbio del felice connubio, in cui il Perugino riunì lo spiritualismo religioso e la beltà allettatrice della forma.

E un'altra prova non meno brillante di questa è quel caro e mistico quadro della Galleria del reale palazzo de' Pitti a Firenze, nel quale il Vannucci, po-

nendo per fondo una amena campagna, figurò Nostra Signora che a mani giunte genuflessa adora l'Unigenito di Dio, il quale, sorretto da un angelo, assai puro e spirituale, sta seduto sopra una specie di sacco, e con grazia e ingenuità infantile rimira amorosamente la Madre. Presso alla quale più indietro è il piccolo Precursore, che con un ginocchio piegato, le mani giunte è ancor egli in atto di adorare, ma con una espressione che lo rende ancora più bello. In queste quattro figure, specialmente in quella della Vergine e dell'angelo, i tipi ànno tutto il tradizionale dei trecentisti, sono di quella ideale bellezza che ti dà il vero concetto della loro celestialità, ti sublima la mente e ti rapisce in un'estasi deliziosa. E tanto affetto religioso è ben contemperato con la parte tecnica che accresce il pregio di questa tanto soave e graziosa composizione.

Come è stupenda e meravigliosa l'altra tavola, che posseduta prima dalle monache di Santa Chiara, adorna oggi la stessa Galleria de' Pitti! Contemplando quella patetica rappresentanza, l'animo è profondamente commosso, lo spirito è agitato da tanti diversi affetti, e sollevandosi nelle eteree regioni celesti pone in obblio tutto ciò che è mortale. Vi è figurata la deposizione di Croce, e non è possibile immaginare con quanta espressione e sentimento religioso il Perugino abbia effigiato quelle figure, la bellezza mistica delle quali non v'è parola che possa veramente significarla. Tutto in quella pietosa scena è pieno d'affetto, tutto è evidente, tutto ridesta la devozione e la più viva compunzione; e può dirsi che giammai il dolore era stato espresso in un modo così mirabile, parlante e commovente. Ma quel

che fa vedere la mente filosofica del pittore si è che attraverso la viva e terribile angoscia da cui è travagliato più o meno ciascun personaggio, si scorge nei volti trasparire una fede solenne, un'arcana speranza della redenzione, onde quella scena di cordoglio è resa più misteriosa e sublime. V'è in quelle teste tanta intensità di espressione, che si può soltanto comprendere e non descrivere; quel dolore, benchè muto e serrato nel profondo del cuore, commuove più che le lagrime, penetra nell'intimo dell'anima, e colpisce più al vivo l'immaginazione.

Nella fisonomia della Vergine e della Maddalena, di Salome e di Giovanni, il Vannucci versò tutta la poesia dell'arte cristiana, vi diffuse tutta l'idealità mistica che poteva raggiungere il suo pennello tutto celeste, spargendovi attorno una corrente d'ispirazioni veramente divine. Oh la scena della deposizione di Croce non era stata mai rappresentata in maniera sì perfetta e sì toccante! Il volto di Gesù anche nella morte splende di tutta la sua divinità, e benchè ancora nella sua irrigidita salma, posta sopra ruvido masso coperto da un lenzuolo, manifesta sia l'impronta degli strazi sofferti, da quel celeste sembiante spira tuttora l'amore e la dolcezza dell'Uomo-Dio. Le lagrime del dolore inumidiscono il ciglio della Madre, che nell'immenso suo affanno con amore infinito sostiene il braccio sinistro dell'esanime suo diletto figliolo, il di cui capo è sorretto dalla Maddalena con uno affetto pari al dolore che fieramente l'opprime. Lì presso ritta in piedi a braccia aperte è Maria di Cleofe, che sembra meravigliata e compresa ancora di pietà, e dal lato di Maria è genuflessa Salome

che adora a mani giunte l'esangue spoglia di Gesù; mentre dietro alla Maddalena, nell'atteggiamento del più concentrato cordoglio, sono in piedi la moglie di Zebedeo ed il suo figliolo Giovanni, in cui il dolore è molto profondamente più intenso. À la testa appoggiata ad una mano, gli occhi fissi, e dal suo abbandono e dal modo come egli è atteggiato par che sia impietrito; sì vivo è in lui il dolore. L'espressione di questa figura supera la forza della parola, l'occhio soltanto può concepire tutta la sua sublimità, ella è veramente meravigliosa. Giuseppe di Arimatea sostiene il corpo del Divino Redentore, e il rosseggiar dei suoi occhi, il lividore delle sue labbra, la pallidezza del suo volto palesano il suo lungo ed affannoso pianto. All'estremità opposta è il di lui servo occupato a ben disporre la sindone, che doveva avvolgere il Nazzareno. Più indietro è Nicodemo che pieno d'angoscia i chiodi che trafissero le mani e i piedi di Gesù Cristo mostra ad un vecchio, il quale fortemente commosso li guarda con meraviglia; mentre presso a lui un giovine, altro discepolo del Salvatore, con le mani incrocicchiate, e le braccia in abbandono, nella sua grande ambascia, pare che mediti il già compiuto sacrificio di sangue.

Pochi arbusti sparsi all' intorno, ove sorge l'aspra rupe del Golgota, e le magnifiche sontuose moli della città santa formano il campo di questa stupenda composizione, ideata ed eseguita con un magistero veramente grandissimo. Le regole della prospettiva lineare, e principalmente dell'aerea del fondo, sono accennate assai bene, il colorito è bellissimo, l'accordo delle diverse tinte è mirabile, il disegno egregio, le estremità perfette, il nudo non lascia nulla a desiderare, l'esecuzione squisitissima,

e le altre parti son pure dimostrate con tutti quei mezzi che erano in suo potere per produrre uno dei più meravigliosi capolavori dell'arte cristiana. Nell'osservare questa insigne produzione, si avrà una splendida prova dei felicissimi tentativi di questo grande maestro di conciliare la bellezza della forma con l'espressione profonda degli affetti più casti e più soavi, e d'elevare perciò la pittura a quell'altezza che fu interamente sconosciuta ai Greci, i quali non conobbero che la perfezione di tutte le materiali bellezze della natura. L'arte d'estrinsecare il sentimento religioso fu posseduta soltanto dai pittori moderni, e segnatamente dai trecentisti, nei quali però non v'è quella sublime congiunzione dell'intelligibile col sensibile, o a meglio dire del concetto con la forma, come nelle opere di Pietro Perugino, che trattò tanto egregiamente la parte tecnica quanto la parte spirituale dell'arte, la quale per gli sforzi di quel mistico pittore toccò quasi il maggior segno di perfezione. Il quadro che abbiamo ora descritto basta esso solo a far vedere come il Vannucci, nell'ingrandire ed abbellire i modi tecnici dei trecentisti, innalzasse pure a maggiore elevatezza l'espressione devota e celeste; e questa sua superiorità spirituale nei suoi esemplari è palese non solo nella Deposizione de' Pitti, ma in tutte le altre sue produzioni, nelle quali l'espressione santa e religiosa è significata in una maniera più vivace e in un tempo più delicata, ed anche con maggiore filosofia. In esse poi i pregi estrinseci, lungi di nuocere, concorrono a dare risalto al concetto della rappresentanza, onde egli perciò, sollevandosi al disopra dei suoi predecessori ai quali manca la giustezza della forma, e su i posteri ancora, i quali difet-

tanọ di quell' ideale mistico che fa più soave e più cara la bellezza corporea, merita di essere dopo Raffaello considerato come il primo pittore che vanti l'arte cristiana. Niuno, eccettuando il suo grande discepolo, è stato certamente più felice del Vannucci nel sapere con ugual magistero imitare la natura sensibile ed esprimere l'etereità degli Enti del cielo, la grazia degli angeli, la santità dei beati. Per lui il sistema tradizionale giunse alla maggiore elevatezza, e la forma acquistò quella perfezione che ancor si desiderava, ed armonizzando stupendamente l'uno e l'altra, preparò la strada che condusse Raffaello alla più sublime eccellenza.

Veggansi i suoi dipinti, e si avrà la più solenne conferma di ciò che si è detto; si vedrà che il Perugino se cede a molti dei moderni in qualche cosa della tecnica dell'arte, non v'à chi pareggi le mistiche bellezze delle sue ascetiche composizioni, nelle quali però è una purezza e grandiosità di stile, che basta per segnalarlo anco fra coloro che più attesero a perfezionare questa parte. Oh, se si potesse vedere l'affresco che Pietro condusse nel Capitolo delle Monache di Santa Maria Maddalena in Firenze, qual freschezza e varietà di colorito, qual nobiltà d'espressione, quale squisitezza di forme, si potrebbe ammirare! Esso rimane in un luogo del monastero soggetto a clausura, ed occupa tutta la parete principale del Capitolo, diviso in tre arcate. In quella di mezzo è figurato Gesù crocifisso, il di cui corpo può dirsi in tutte le sue parti veramente divino; e a piè della croce è la Maddalena inginocchiata; nell'arcata a destra è la Madre addolorata in piedi, e san Bernardo genuflesso con le mani giunte; e nell'altra è san Gio-

vanni Evangelista in piedi, e san Benedetto inginocchiato con le braccia incrociate sul petto. Queste figure, condotte con stile grandioso, campeggiano in un fondo di paese che si distende per l'intera parete, e se fossero esposte alla pubblica ammirazione, si avrebbe sotto l'occhio un' opera che oltre i varii pregi dell'espressione ed affatto spirituale, mostra tale un perfezionamento tecnico, che pochissimo resta veramente al Perugino da invidiare ai pittori più moderni.

Ma non potendo deliziare l' anima in un dipinto così mirabile, c'è concesso poi di sublimare la mente alla contemplazione del Paradiso, rimirando la magnifica e stupenda tavola che trovasi esposta nella sala della Galleria dell'Accademia fiorentina. In mezzo a una corona di puri spiriti celesti, espressi in testine di putti alate, e a un coro di angeli che suonano varii istrumenti, è figurata Maria Vergine assunta in cielo, a mani giunte, assisa su leggiere nubi, con gli occhi rivolti in alto, ove dentro un cerchio di luce e di serafini, e ai lati due angeli in atto di adorazione, è Dio Padre che, sostenendo con la sinistra il globo del mondo, alza la destra e benedice, facendo il segno della Triade santissima. In basso invece degli apostoli, come il soggetto richiederebbe, per seguire la volontà dei committenti che furono i frati di Vallombrosa, effigiò san Bernardo degli Uberti cardinale, san Giovan Gualberto, san Benedetto e san Michele Arcangelo, figure tutte bellissime, piene di santa e devota espressione, nobilmente atteggiate, magistralmente condotte. V'è un colorito in cui è impresso un fulgore, una lucentezza e una succosità in altri non vista ancora, una grandiosità di panneggi, una perfezione di disegno, e una

finitezza d'esecuzione sì mirabile, che tutta rileva l'eccellenza del pennello di Pietro, il quale à abbellito queste medesime parti con l'ideale dell'espressione, che sparge su tutto il componimento una grazia, una dolcezza misticamente affettuosa. Il volto della Madonna, degli angeli e dei serafini è veramente etereo, spirituale, supremamente divino; maestosa è la fisonomia dell'Eterno, e santamente ispirate sono le figure dei santi; tutto in una parola in questo capolavoro, che porta il nome del Perugino e l'anno 1500, concorre a mettere in chiaro la potenza del grande artista di far spiccare e rendere più cara la forma con la santità e la purezza delle espressioni.

Or questo pregio, a cui io volentieri aggiungerei l'addiettivo di singolare, posseduto eminentemente dal Vannucci, brilla in tutte le sue produzioni, principalmente in quelle lavorate quando già il suo talento aveva acquistato tutta la sua forza, e trovavasi perciò in tutta la sua completa maturità. A questo tempo, come si vede pure dalla data, si riferisce questa meravigliosa tavola, nella quale, come si è visto, tutte le parti mostrano un miglioramento di stile assai notabile, e questa superiorità tecnica su le prime sue pitture si rileva anco in quel quadro che sino al 1821 si ammirò nella cappella Crispotti a Santa Maria Nuova di Perugia, e che ora conservasi nella collezione del cavalier della Penna. Questo lavoro merita essere parimente annoverato fra i migliori prodotti della pittura mistica, e distinto fra i più bei dipinti di questo chiarissimo maestro, non pure per la perfezione in cui è condotto il sistema tradizionale, bensì pel vigore del colorito, per la precisione dell'egregio di-

segno, per la giustezza della forma, e per tutte le altre parti tecniche di questa graziosissima composizione. Sopra una specie d'imbasamento è figurata Nostra Signora, la quale à in braccio il suo pargoletto Gesù, che stendendo una mano verso il seno della madre, e con l'altra tenendo stretta una fascia di sottil velo che adorna gli omeri della Vergine, è rivolto dalla parte destra ove è san Girolamo che ritto in piedi, con un libro in mano, sta a fissarlo in estasi contemplativa, e come il di lui volto è per verità e forza di colorito, per devota espressione mirabilissimo, così quello di san Francesco d'Assisi, che vedesi nella parte opposta, è, per certo affetto e santità, veramente bellissimo. In alto in sul volare, con un piè su piccole nubi, nell'azzurro dell'aria la più limpida, sono due graziosi angeletti che curvandosi innanzi al di sopra della Vergine portano in una mano il simbolico giglio, e con l'altra sostengono sospesa una corona sul capo di lei. Da per tutto in questa vaga composizione spira un'aura celeste, una grazia, una amabilità, una affettuosa dolcezza di che è improntato il volto della Vergine e degli spiriti celesti, e principalmente del caro e leggiadro viso del bambino, che è di una bellezza veramente divina, di una purezza di disegno, di una venustà e delicatezza, che si direbbe propria di Raffaello.

E parimente raffaellesca è l'eccellente tavola che il Vannucci aveva qualche anno avanti dipinta per la cappella del Magistrato di Perugia, e che ora ammirasi nel Vaticano. Esprime Nostra Donna assisa in maestoso trono col bambino Gesù in braccio, e ai lati i quattro santi protettori di Perugia, san Lorenzo, sant'Ercolano, san Costanzo e san Lodovico vescovo. Quest'opera, con

caldo e lucente colorito dipinta, con larga e grandiosa maniera condotta, è una delle migliori produzioni del mistico pennello del Perugino, che tutto mise felicemente in opera, onde la forma ed il concetto in bell'armonia si collegassero, ed infatti, mentre tu contemplando questo bel dipinto ti senti devotamente commosso per la profonda e riverente espressione dei santi che corteggiano la Vergine, la quale al pari del suo puttino è veramente celeste e spirituale, piena d'ingenuità e di grazia divina, sei allettato dalla mirabile perfezione della parte meccanica dell'opera, la quale in tutte le sue divine parti ti offre il primo germe delle bellezze raffaellesche. Pietro vi scrisse il proprio nome e l'anno 1495, in cui pare che finisse pure quell'altro tanto celebrato quadro, detto del santo anello, fatto per la Cattedrale di Perugia, e che, trasportato nel 1797 in Francia, non à ancora rivista l'Italia.

Questa è quella magnifica composizione, della quale si à una stupenda copia del pennello del Sanzio nella Galleria di Brera a Milano, con qualche piccola variante nella disposizione dei gruppi. Rappresenta lo Sposalizio della Vergine, e la sacra cerimonia à luogo in un atrio grandissimo presso di un tempio, stupendamente architettato, e al quale si ascende per una ampia gradinata. Nel mezzo vedesi il gran Sacerdote, nobile e venerando nella sua bella fisonomia, in atto di guidare con le proprie mani il braccio di Maria e di san Giuseppe a compiere il solenne rito del santo loro connubio. Molte leggiadre donne, atteggiate con naturalezza e varietà si aggruppano dal lato della Vergine, mentre dall'altra parte è un gruppo di giovani, i pretendenti alla mano di

Maria, e chi di loro preso da un sentimento di sdegno spezza la sua non fiorita verga, e chi in varie altre azioni mostra il rammarico delle sue fallite speranze. A chi non è concesso di vedere questo eccellente quadro del Perugino, la copia di Raffaello basterà per avere l'idea dell'elevatezza mistica di quel sommo pittore che tutto riunì insieme, e la grazia e la semplicità degli atteggiamenti e la schietta eleganza dei panneggi, la verità dei movimenti e la naturalezza delle espressioni. Bello è il carattere della testa del san Giuseppe; vago e grazioso è il tipo delle donne, modesto, puro e celeste, quello della Vergine, che à fattezze veramente divine. L'occhio e la mente trovano ugualmente a deliziarsi, sì grande è il magistero tecnico di questo prezioso dipinto, pieno d'evidenza e di verità, di grazia e d'incanto per il vivace colorito e la grandiosa maniera, per l'egregio disegno e le venuste forme, e soprattutto per l'ideale dei tipi, per la soavità delle arie delle teste, per quella cara e ben significata espressione che dà vita ed anima a tutto il componimento.

All'epoca in cui il Perugino mise fuori questo magnifico quadro appartengono le migliori produzioni di questo chiarissimo pittore, che diè all'arte e al mondo tutto un Raffaello. Egli era sul punto di varcare i cinquant'anni, il suo talento aveva di già toccato l'apogeo, e può così di leggieri comprendersi l'eccellenza delle opere che venivano in questo tempo dal pennello di Pietro. La stupendissima tavola dell'Ascenzione di Gesù Cristo che egli aveva dipinta per san Pietro dei Cassinesi a Perugia, e che ora trovasi nella Cattedrale di Lione, lavoro meraviglioso per armonia di composizione,

per forza e vivacità di colorito, per grazia di movenze, per incanto d'espressione, per grandiosità d'invenzione, basta a contentare pienamente la più severa critica. Immaginando in lontananza una vasta e ridente campagna che serve di campo alle figure, il Vannucci pose in aria sopra leggiere nubi alcuni vaghi e leggiadri angeletti che col suono dei loro varii strumenti accompagnano al cielo il Redentore, dal di cui bellissimo sembiante spira amore infinito e divinità. In basso fra gli Apostoli variamente e con espressione atteggiati, in estasi contemplativa è la Vergine Madre, che splendente di celeste beltà, di grazia ineffabile, di affetto castissimo, tutta devota a giunte mani, col dolce suo sguardo segue il suo divin figliolo, che circondato da un torrente di fulgida luce ascende alla gloria di Dio Padre. Tutto è profondo, tutto è meraviglioso in questa superba composizione, ove l'effetto della luce pittorica è sì grande, e sì sorprendente, che la parola non arriva a descriverlo. Il volto del Redentore è di una bellezza, di una espressione inimitabile, indefinibile, la Vergine è di una venustà che rapisce, gli angeli, e specialmente quei due che in sul volare dispiegano alcune scritte cartelle, spirano grazia di paradiso, e gli Apostoli sono sì vivamente espressivi, che i diversi affetti da cui sono animati non possono essere con maggior verità e forza dipinti nelle loro caratteristiche fisonomie, insomma sono tali e tanti i pregi tecnici e psicologici di questo classico lavoro, che può sicuramente stare a fronte con le più celebri produzioni comparse in quel tempo.

Ma è sì grande la serie dei capidopera del Vannucci, che se la brevità che ci siamo prefissa non ci ponesse

un limite, ci ritroveremmo a capo di un bel volume, in luogo di un articolo che noi consacriamo in questa storia alla memoria di quell' illustre pittore. Ed infatti, può mai dimenticarsi quella Natività di Gesù Cristo che dalla chiesa di Sant'Antonio di Perugia andò a Parigi, ove tuttora si trova; opera per finitezza di lavoro, per dolcezza di colorito, per tenera espressione mirabilissima? E non merita d'essere altamente segnalata quella tanto stupenda tavola della Resurrezione, che dalla chiesa dei Minori conventuali di Perugia, dopo essere stata in Francia, passò nel Vaticano; quadro disseminato di tutte le più belle qualità che distinguono il nobile ed espressivo pennello del Vannucci? E non merita essere celebrata eziandio quella tanto leggiadra, graziosa e mistica tavola di Nostra Donna della Consolazione, che si venera in Perugia nell' Oratorio di San Pietro Martire in San Domenico? E per finitezza di lavoro, per venustà di forme, delicatezza e vivacità d'espressione, per grandiosità di stile e ideale bellezza di volti, non è ancor singolarissima l' Adorazione dei Magi dipinta a fresco nell' Oratorio di Santa Maria de' Bianchi in città della Pieve? Le opere di questo grandissimo maestro sono sì mirabili che superano qualunque elogio, e noi siamo stati sempre presi da un certo sgomento nel dover descrivere non i rari pregi che derivano dalla esecuzione meccanica, ma quelli che risultano da quella beltà ideale, da quella severa espressione, da quella leggiadria celeste, da quella grazia delicatissima, che il Vannucci seppe tanto meravigliosamente ritrarre nelle sue mistiche composizioni.

Già il suo pennello riesciva in tutto, e vuolsi che nelle pitture a fresco non solamente abbia mostrato più

morbidezza e più bell'accordo, ma pure maggiore fecondità d'idee, e segnatamente nella grande opera che condusse nella sala del Cambio di Perugia, ove è un misto di profano e di religioso, contemperato in un modo che tutto appare ben legato e connesso; imperocchè avendo egli rappresentato i più illustri personaggi dell'antichità che segnalaronsi per valore, o per dottrina, o per virtù, onde i magistrati ed il popolo avessero sempre sotto l'occhio un parlante esempio alle magnanime azioni, vi volle consociare pure la parte religiosa che è la base d'ogni ottimo governo. Questo stupendo affresco che tanto si distingue per la vastità della composizione, per la morbidezza dei colori, per la forza e la vivacità delle espressioni, per la grazia delle teste, e per altre belle prerogative, è, per il Perugino, il più insigne monumento della sua grande celebrità, come le sale del Vaticano lo sono per quella di Raffaello.

Entrando adunque in quella gran sala, la prima figura che offresì agli sguardi è quella di Catone, espresso in atto d'impero, con un braccio e la sua mano chiusa ferma al fianco, e con l'altra stringe una verga d'oro. La sua mossa e l'espressione del suo volto è sì vivace che tu riconosci in quella eroica fisonomia il caldo difensore della romana libertà. In due grandi semicircoli è figurata la Prudenza che à nella destra uno specchio attorno il quale è avvolto un serpe, e la Giustizia che stringe con una mano la spada, e con l'altra tiene equilibrata la bilancia. Sotto alla prima di queste due figure sono effigiati Fabio Massimo, Socrate e Numa Pompilio, e sotto alla Giustizia è figurato Furio Camillo, Pittaco e Traiano. In un altro semicircolo è la Fortezza vestita d'usbér-

go, con spada al fianco e pesante clava in mano, poggiandosi tranquillamente allo scudo, e la Temperanza con placido e soave sembiante ravvolta in un bel manto in atto di versare limpida acqua da una ampolla in un'altra. Sotto alla Fortezza è rappresentato L. Licinio, Leonida e Orazio Coclite; e sotto all'altra virtù Publio Scipione, Pericle e Cincinnato. Nulla risparmiò il pittore per dare a questa rappresentanza tutta la perfezione tecnica, che potevasi ripetere dal suo pennello; e la morbidezza del colorito, la precisione del disegno, la bella unione delle masse dei chiari e delle ombre, la naturalezza dei movimenti, la diligenza che regna in tutte le parti, e la facilità con che sono disposte le figure piene di vivace espressione, provano come il Vannucci riescisse felicemente a compiere questa bella composizione, ove tanti diversi personaggi sono ricongiunti insieme dall'effetto morale e dall'unità drammatica della scena.

In un'altra parete sono espressi in due grandiosi gruppi le Sibille e i Profeti, tutti ritti in piedi in varie attitudini, portando ciascuno in mano dispiegato un foglio, ove leggonsi delle parole allusive alla venuta del Redentore. Al disopra dei profeti è figurato su le nubi l'Eterno con due angeli ed alcuni cherubini all'intorno, e rimirando tutte quelle figure, si riconosce il magistero grandissimo dell'artefice, che sollevando la sua immaginazione, ed impegnando maggiormente il suo pennello, s'innalzò qui sopra sè stesso. Bella è la figura di David che col labbro dischiuso a metà, e gli occhi pieni di fuoco, sta per sciogliere la sua profetica parola. Mosè a cui lunga barba dipartita gli scende sul petto, sembra immerso nei suoi profondi pensieri, tenendo fisi gli

sguardi a terra; leggiadro e pieno di soave bellezza è il giovine Daniele col capo cinto di corona e tutto divinamente ispirato. Impressa di una dolce mestizia è la fisonomia del pietoso Geremia, ma ilare nello sguardo e maestosamente atteggiato è il Re Salomone, dalla di cui ampia fronte splende un raggio della sua vasta e profonda sapienza. A lui presentasi gentilmente la vaga e leggiadra sibilla Eritrea, presso alla quale è la bella Persica con la china fronte velata e gli occhi con espressione di dolore; quindi è la sibilla Cumana, vezzosa, e con lo sguardo pieno di dolcezza; poi la Libica il cui volto è animato da una soave ingenuità; la Tiburtina che riluce d'amabile vivacità, e per ultimo è la sibilla Delfica col capo chino in atto di severa contemplazione. In questa parete il Vannucci à ingentilito in modo il suo vivo e fulgente colorito, che bisogna vedere per comprendere sino a qual punto l'à egli condotto. V'è una freschezza, una purezza, una grazia, specialmente nelle carni della sibilla Eritrea e in quelle della Tiburtina, che le belle forme di quelle figure appariscono ancora più seducenti, e a tanta pastosità, dolcezza e novità di colorito, aggiungi la severità e l'eleganza dello stile, la naturalezza e la spontaneità delle mosse e degli atteggiamenti, la vaghezza delle acconciature, la beltà ideale dei volti, e quindi il grandioso piegare dei panni, il gran rilievo delle parti, il bel carattere delle teste, e l'evidenza delle fisonomie che sembrano proprio animate, sì viva ancora è la manifestazione degli interni sentimenti, e vedrai che con ben giusta ragione questo bel monumento è celebrato come l'opera

più egregia e più perfetta che si abbia del pennello di Pietro Perugino.

Ma la parte più insigne e più bella delle sue pitture nella sala del Cambio, è quella ove egli rappresentò la Nascita e la Trasfigurazione di Gesù Cristo; quantunque nel magnifico gruppo dei profeti e delle sibille la grandezza della maniera, il rilievo e la forza del disegno, e molte altre parti, mostrino che l'artefice abbia impiegato tutte le risorse del suo talento per comparire eccellente. Pare che nei subbietti religiosi s'accendesse più viva la fantasia del Vannucci, il quale sembra ancora che adoperasse i pennelli con assai maggiore impegno, sia che la pittura mistica fosse più conforme alle proprie tendenze, sia qualunque altra la causa che l'impegnava a lavorare con più fervore; il certo si è, che la Natività del Redentore, dipinta in una delle lunette della facciata principale dirimpetto alla porta della sala, non solo primeggia fra le altre sue composizioni del medesimo argomento, ma tecnicamente considerata, mostra una superiorità incontrastabile su le pitture delle due pareti. Oh, ella è un'opera davvero bellissima, ricca di tutto il più bel fiore del grandioso e delicato stile del Perugino, il quale nella disposizione delle figure, nell'andamento dei panni, nei tipi, nelle arie delle teste, nel colorito e nell'esecuzione medesima, à cercato, e vi è riescito con successo felicissimo, di rendere questa nobile ed espressiva composizione sotto tutti i rapporti mirabilissima.

Ignudo sopra panni distesi a terra posa vezzosamente il celeste bambino, in mezzo alla Vergine madre che devotamente e piena di riverenza è genuflessa con le ma-

ni in atto di adorare, e san Giuseppe che piegato un ginocchio, e con le braccia incrociate sul petto contempla estatico l'ineffabile mistero. Più indietro sono due pastori atteggiati in adorazione, e un altro che dando fiato alla sua zampogna, fa risuonare di soave armonia la capanna di Betlemme, sopra alla quale veggonsi tre cari e graziosissimi angioletti, che con le ali dispiegate, posando su leggerissime nubi, intuonano l'inno della Gloria di Dio. La capanna è formata da un fabbricato a guisa di portico con tre arcate sostenute da pilastri, che s'innalzano sul centro di un delizioso paese che lascia vedere ancora un'amena boscaglia. Il sentimento religioso che regna in questo semplice e giocondo dipinto è tale che i seguaci della scuola del naturalismo dovranno indubitatamente riconoscere l'elevatezza della mistica fantasia del Vannucci, la quale in questa composizione sembra essersi sollevata sopra regioni assai alte. Il divin pargoletto è sopra ogni dire bellissimo per delicatezza di colorito, per grazia e ingenuità di movenze, e principalmente per quella innocenza e celestialità che gli dà tutto il carattere della sua essenza divina: è caro e vezzoso quanto mai si possa dire, bello e soave come sapeva crearlo la mente mistica del Perugino. Il candore e la purezza verginale traspariscono celestialmente dal modesto e venusto sembiante della madre intemerata, l'estasi è assai ben dimostrata nella santa fisonomia del buon vecchio, come il fervore e la preghiera sono espressi vivamente nei circostanti pastori. Gli angeli poi della gloria ànno bellezza di paradiso, e con quelle loro bionde chiome, con le loro fulgide ali, paion proprio celesti creature.

Il quadro della Trasfigurazione è pur esso una stupenda ed egregia produzione della pittura religiosa, tali e tante sono le doti con le quali l'artefice à saputo arrichirla. Il soggetto medesimo offriva all' elevata immaginazione del Perugino quelle pure e alte ispirazioni, ond'egli è riescito improntare di un carattere affatto speciale la scuola Umbra. Trattavasi di raffigurare Gesù Cristo trasfigurato sul monte Tabor, e, fra i vecchi maestri, la mente soltanto del Vannucci, poteva con mistica elevatezza concepirne il pensiero, ed il suo pennello tradurlo su la parete con quella delicatezza e soavità che richiedeva un soggetto così sublime. Egli s'accinse all'opera, e le sue fatiche furono coronate dal più completo successo. La figura del Redentore, con un piè sopra una leggiera e trasparente nube, ricoperto di candida e sottilissima veste, con le braccia aperte, e tutto splendente di abbagliante luce, vola in aria alla gloria del Padre, fra Mosè ed Elia che riverenti l'adorano. I fulgidi raggi che emanano dal corpo divino di Gesù illuminano e rendono aerea la figura del grande legislatore, e dell' ispirato profeta, diffondendo su quella parte del quadro un'armonia, un'aura di paradiso, che rapisce l'animo di chi contempla specialmente il Salvatore, che appare etereo, spirituale, celeste, veramente divino. Sbigottiti gli Apostoli dalla voce che dall'alto dei cieli dice: *hic est filius meus dilectus*, cadono a terra, e rassicurati, pieni di estrema meraviglia e di gaudio infinito rimirano estatici il trasfigurato Maestro. Sublime è l'espressione del loro volto e del loro atteggiamento, in cui si vede egregiamente dipinta la sorpresa e lo stupore, la gioia e l'affetto che essi provarono alla vista del-

la divina trasfigurazione. Quelle figure sembrano che respirino, sì grande è la vita e la naturalezza che ànno infusa in tutte le loro parti, e somma ancora è la maestria spiegata dall'artefice per dare il maggiore risalto, e la più celeste espressione alla divinità di Gesù Cristo. Per dimostrare in altro modo l' eccellenza di questo affresco, soggiungiamo che nella meravigliosa Trasfigurazione dipinta dall'inarrivabile pennello del Sanzio si vede quasi perfettamente imitata tutta la parte superiore di quell'egregio lavoro; ma questa imitazione si limita alla disposizione e all'atteggiamento delle figure, le quali nella magnifica tela di Raffaello non ànno quella parlante espressione, con che il suo maestro animò gli apostoli, e particolarmente il san Giovanni, il quale facendo della destra, ferma alla terra, sostegno alla sua persona, fissando gli sguardi sul volto luminoso di Gesù, si para con la sinistra la vivissima luce che lo abbaglia.

Nel descrivere queste mirabilissime produzioni del nobile ed elevato pennello di Pietro Vannucci, noi, come si vede, non abbiamo seguito l'ordine cronologico delle medesime, ma abbiamo scelto or uno, or un altro dei migliori lavori di quel chiarissimo maestro, a seconda della forza dell'impressione che essi ànno prodotto in noi. Molti però ne restano ancora, e bellissimi, sparsi nelle varie nostre città, e Pavia e Borgo san Sepolcro, Savona e Città della Pieve, Siena e Città di Castello, Assisi, Orvieto, Bologna e varii altri luoghi, tutti posseggono un qualche quadro di quel grande e sommo pittore. Perugia e Firenze sono però le due città che maggiormente abbondano delle sue preziose opere, siccome quelle ove egli fece più lunga dimora. Nato il Vannucci nella Pie-

ve aveva scelta per sua seconda patria Perugia, ma Firenze era quella che a preferenza di qualunque altra città gli stava sempre in cuore, e cui egli infatti tornava spesse volte a rivedere, e l'ultima sembra essere stata nel 1508, che si prolungò per quattro anni.

Questa volta però il suo soggiorno nella capitale della Toscana fu contristato da molti dispiaceri, suscitatigli dall'invidia degli artisti fiorentini, che fanatici seguaci del naturalismo, mal soffrivano quei pochi che ancora rimanevano fedeli sostenitori del sistema tradizionale. Di questi ne era il capo il Perugino, che non sedotto dalle voluttuose forme dei suoi contemporanei, continuava sempre a far vedere nelle sue ascetiche rappresentanze quelle sue tanto leggiadre e care testine di donna, piene di casto affetto, di devozione e di santità, onde altre volte era stato applaudito. Ma oramai il tradizionale dei tipi non era più in voga, allo spiritualismo dell'arte era stato sostituito il materialismo, o a meglio dire si preferiva la forma al concetto, il sensibile all'intelligibile, e i plausi erano perciò prodigati soltanto a quelle opere che maggiormente riescivano ad allettare con voluttuosa varietà il senso. Pietro tuttavia non potè assoggettarsi a bruciare incensi a questo vitello d'oro del classicismo; egli conosceva che gli artisti di quel tempo consacrandosi unicamente all'esatta imitazione del vero, rovesciavano da capo a fondo il sistema dell'arte, cui egli cercò di mantenere sempre in piedi, infondendo nella sue madonne grazia illibata e purità celeste, figurando gli angeli con eterea semplicità, ed effigiando il Salvatore di bellezza divina, animato da una espressione sovrumana. Ed appunto questo suo si profondo sentimento

religioso, questa santità di concetti, cui con delicatissimo e innocente pennello informò nelle sue opere, gli provocarono il biasimo dell'universale degli artisti, i quali da lunga pezza applaudivano con entusiasmo la fierezza e la verità della forma, e lo strepito della composizione, introdotti da Michelangelo, che preceduto da luminosissima fama per i suoi lavori al Vaticano, aveva di già fatto ritorno in Firenze. Ben grande e per veruna ragione paragonabile era la differenza che passava fra questi due maestri, l'uno gentile, semplice e spirituale, l'altro fiero, terribile, gagliardo, entusiasta sostenitore del naturalismo, sicchè era impossibile che i loro ammiratori tutti si ponessero confusi sotto una sola bandiera. Allora incominciò il dispregio da ambe le parti, e si arrivò ad un punto che un giorno Michelangelo chiamò, in pubblico, goffo nell'arte il Vannucci, e questi tacciò di dure le figure di quello. Ma Pietro mal sofferendo i motteggi dei fautori del suo rivale, pensò far ritorno a Perugia, ed il numeroso stuolo dei suoi scolari, tenacissimi dei suoi modi, e la schiera degli imitatori che ebbe in Bologna, in Cremona ed altrove, provano che le bellezze mistiche sparse in tutte le opere di Pietro Vannucci non erano ancora state totalmente ecclissate dalle squisite e armoniose forme dei naturalisti, per non avere ancor elle i loro sostenitori in Italia.

Pinturicchio — Fra questi splende come uno dei più chiari lumi dell'arte Bernardino Betti soprannominato il Pinturicchio, cui dobbiamo considerare più come compagno, anzi che discepolo di Pietro Perugino, che lo impiegò in molti propri lavori, e seco lo condusse in Roma ai tempi di Sisto IV., ove pure da sè

lavorando acquistò fama di valentuomo, e quasi direi non vi fu grande lavoro che non venisse affidato al suo pennello. Gli affreschi in Santa Maria del Popolo fan fede del nome che si era acquistato, e del suo merito, che facevagli strada alle commissioni e alla rinomanza che tanto estesamente à goduto. Fu il cardinale Della Rovere che prendendolo sotto la sua protezione, gli diede a dipingere la sua cappella in quella chiesa, ed il Pinturicchio, figurandovi la Vergine che adora il suo divin pargoletto, subbietto tante volte trattato dal Perugino, sodisfece pienamente al sentimento e alla devozione del suo benefattore. Non il vivace e spiritoso colorito, non la vaghezza dell'architettura, e l'amenità del paesaggio, non la bellezza dello stile e l'esatta e diligente esecuzione sono i soli pregi onde questo mirabile affresco è tenuto per opera ragguardevole; ma la soave e celeste espressione delle figure, la purità, il candore e tutti gli altri dettagli poetici sono le doti che principalmente concorrono a farlo ritenere fra le più belle produzioni che segnalano la scuola del grande fondatore della scuola Umbra. Il plauso ottenuto per questo bel lavoro fu tale, che il cardinale Cibo s'incoraggiò a fargli dipingere nella medesima chiesa la sua cappella; ma l'opera del pittore venne distrutta nel 1700, quando da un discendente di quel porporato, il cardinale Alderano Cibo, fu fatta ingrandire la cappella, e, con barbaro gusto, incrostarne di marmi le pareti.

L'istesso fine ebbero lì pure le sue pitture in un'altra cappella, e quasi il medesimo infortunio avranno incontrato quelle che il Pinturicchio lavorò in una quarta cappella del medesimo tempio; ove fece per l'altare una ta-

vola con la Presentazione al tempio assai bella, e vaghi ornamenti nella volta, e nelle pareti a chiaroscuro in dieci compartimenti varie belle storie, che barbaramente erano state ricoperte da nuovi intonachi, ed alla fine rimesse nuovamente alla luce per le diligenti cure dell'egregio pittore Camuccini. È inutile rivolgersi a questi dipinti per attingervi le soavi ispirazioni peruginesche, che sono state in gran parte involate dal prosaico pennello del restauratore. Bene all'incontro possiamo ispirarci in quella della volta della tribuna, ove Bernardino rappresentò fra vaghi rabeschi ed altri ornamenti a oro l'Incoronazione di Nostra Signora in mezzo a un magnifico corteggio di Evangelisti, di Sibille, e di Dottori della santa Chiesa; espressi gli uni con mirabile forza di sentimento, e le altre con una leggiadria e con una grazia, particolarmente due, che molto ritrae dai tipi puri e soavi di Raffaello.

Invano si ricercherebbero le altre sue pitture, lavorate nel palazzo del cardinale Della Rovere in Borgo Vecchio, e quelle fatte per Sciarra Colonna, e pochi vestigi restano di ciò che Bernardino aveva fatto per Innocenzo VIII. in varie sale, e in alcune loggie del palazzo di Belvedere, dove fra le altre cose dipinse una loggia tutta di vedute, e vedevasi quella di Roma, di Milano, di Genova, di Venezia e di Napoli, che incontrarono molto, come cose che sino allora non s'erano viste in tal guisa rappresentate. Il successo di tante pregevoli opere, nelle quali il Pinturicchio, sebbene con minore disegno, aveva riprodotto le bellezze del poetico pennello del Perugino, l'aveva fatto salire in molto credito, ed eletto alla cattedra di San Pietro Alessandro VI. gli furono per or-

dine di quel Pontefice allogate quattro sale nell' appartamento di Torre Borgia. La prima però, morto Bernardino, fu fatta ridipingere da Leone X. con grottesche ed altri simili ornamenti da Picrin del Vaga e da Giovanni da Udine, che lavoravano sotto la direzione di Raffaello; ma restano tuttora le altre tre; veggendosi in una varie storie del Nuovo Testamento, cioè l' Annunziazione di Maria, la Natività di Gesù Cristo, l'Adorazione dei Magi, la Resurrezione, l'Ascensione, la Pentecoste, e l' Assunzione di Nostra Donna al cielo, espresse nelle pareti, e varie figure di profeti nella volta. Nella seconda sala rappresentò alcune storie tratte dalle principali divinità degli Egizi, e nella prima crociera espresse Osiride che insegna la coltivazione e la piantazione delle viti, la raccolta dei pomi, e i suoi misteriosi ed allegorici sponsali con Iside; argomenti che sono meglio dichiarati dalle sottoposte iscrizioni, che dilucidano eziandio il subbietto degli altri seguenti dipinti, che raffigurano la morte di Osiride tradito dal suo fratello Tifone; il ritrovamento delle sue lacerate membra; Iside che si dà cura di raccoglierle e di riporle nell'arca; l'apparizione di Dio Apis, ed il solenne trasporto di questo Dio. V'è Mercurio che al suono della sampogna addormenta Argo, e quando poi gli recide il capo; l'arrivo d'Osiride in Egitto alla presenza d'Iside; il loro innamoramento, e le istituzioni date dalla stessa Iside agli Egiziani; opere condotte con magistero e naturalezza grande in tutte le loro diverse parti.

Nei lunettoni fra le imposte della volta rappresentò per contrapposto storie del cristianesimo, tratte per lo più dalla vita dei santi martiri, facendovi Santa Cateri-

na che disputa alla presenza dell'Imperatore Massimino; sant'Antonio che visita san Paolo eremita nella Tebaide; la visita di santa Elisabetta; il martirio di san Sebastiano, e quello di santa Barbara e di santa Giuliana; con una Nostra Donna ed il bambino Gesù, festeggiata dagli angioli, in un tondo sopra la porta d'ingresso di questa sala. Nella terza ed ultima stanza, ornata di stucchi bellissimi, messi a oro, con gli stemmi di Borgia, nella grossezza dell'arco che divide le due crociere, espresse storie di sacro e profano argomento, e relativi alla divina e umana giustizia. Vi è raffigurato Giacobbe che si divide da Labano; Lot accompagnato dagli angioli, uscendo da Sodoma, e la Giustizia personificata; quindi rappresentò il grand'atto di giustizia reso da Traiano alla vedova che chiedeva vendetta del suo figliolo morto. A queste bellissime allegorie della Giustizia divina segue quella della Giustizia distribuitiva, e vi si vede effigiata la Giustizia sedente in atto di dispensare mitre, diademi e decorazioni. Le pitture nei lunettoni sottoposti al volto raffigurano le allegoriche personificazioni della grammatica, della dialettica, della geometria, dell'aritmetica, della musica, e dell'astrologia, ossia del trivio e del quadrivio. Questi dipinti, che molto avevano sofferto per le ingiurie del tempo, furono restaurati sotto il pontificato di Pio VII.

Quest'opera, egregia per colorito e per vivace espressione, e la più grande che il Pinturicchio facesse in Roma, finì d'accreditarlo e di renderlo ognora più accetto al Pontefice, che, sodisfatto dei primi lavori, gli ordinò di dipingere alcune sale del Castel Sant'Angelo. Disgraziatamente ciò che vi fece è perito, ed era-

no storie di quel pontefice con molti ritratti di sovrani e di principi, e fra questi eravi quello d'Isabella regina di Spagna, di Niccolò Orsini conte di Pitigliano, di Giangiacomo Trivulzio, con molti altri parenti ed amici del Papa, e particolarmente di Cesare Borgia, di sua sorella Lucrezia, e dei suoi due fratelli Francesco e Giuseppe. Molto piacquero ad Alessandro queste e le altre pitture, e per mostrare al Pinturicchio il suo gradimento, lo rimunerò con due vasti tenimenti di terra nel Chiugi perugino.

Ma giova riflettere che il Pinturicchio, al pari del Vannucci, negli argomenti di storia profana non fu così felice come nel trattare subbietti religiosi. L'opera infatti di cui ora abbiamo parlato, per quanto abbia dei pregi, non può sostenere il parallelo con le altre pitture del medesimo artefice; il quale nelle storie di san Bernardino da Siena dipinte in una cappella della chiesa di Araceli, sparse un incanto indefinibile, versandovi le più pure ed elevate ispirazioni. Sembra che nelle ascetiche rappresentanze, Bernardino cercasse di portare pure il suo pennello a quell'altezza, alla quale sollevavasi la sua mistica fantasia, e con ciò si spiega come nelle sue sacre composizioni egli abbia sempre raggiunto la bellezza dell'arte, e quella dell'espressione. S'è visto che negli affreschi in Santa Maria del Popolo, l'estrinsecazione della forma è resa ancora più nobile dalla manifestazione del sentimento religioso, da quella soave grazia che soltanto può bene esprimersi da chi sa internarsi nei misteri dell'ascetismo, ove si colgono le miti e serafiche gioie, che gli artisti umbri, a preferenza di tutti gli altri delle varie nostre scuole pittoriche, ànno

saputo versare nelle loro mistiche rappresentanze. Così parimenti, nell'opera della cappella in Araceli, il Pinturicchio tornò come prima ad essere vero artista cristiano, mostrando la stessa maestria di pennello, la medesima elevatezza di concetto.

Decorando il fondo della scena con paesaggio, alberi d'alto fusto, e magnifiche fabbriche, pose in aria il Redentore che festeggiato dagli angioli e dai cherubini col suono di musicali strumenti ascende in tutta la sua gloria al cielo. In basso con un libro in mano è san Bernardino, espresso nel momento in cui egli predica ai fedeli la parola di Dio, a cui rese l'anima il dì dell'Ascensione del Signore. Così l'artista à messo in un certo intimo rapporto la parte superiore con l'inferiore del quadro, ove da un lato è sant'Antonio da Padova con un libro chiuso in una mano, e nell'altra una face ardente qual simbolo del suo divino amore; e dall'altro lato è san Lodovico vescovo di Tolosa vestito in abiti pontificali, meditando ancor egli in un libro che à in mano, mentre dal cielo scendono due graziosi angioli che con i loro candidi gigli mostrano di coronare il beato da Siena. In questo bel dipinto, il Pinturicchio à saputo mirabilmente accordare la santità dell'espressione con tutto il prestigio di un pennello perugineseo; accordo che ei fè vedere altresì nell'altra parete, nella quale figurò molti devoti Aquilani, i quali, tratti dalla santità del beato, fuori della città posta in lontananza, accorrono guidati da un paggio a venerare il serafico, che, ritiratosi fra i dirupi e le balze scoscese di una boscaglia, vedesi con un libro in mano, tutto assorto nella più profonda meditazione. L'evidenza dei volti, e l'intensità dell'espres-

sione, la naturalezza delle mosse, e la varietà degli atteggiamenti, dànno alla scena un effetto di grande illusione.

Ma l'immaginazione del Pinturicchio, quantunque in queste pitture avesse di già spiegato le ali a un bel volo, non aveva pur anco raggiunta quell'altezza in cui parve librarsi nella parete sinistra, ove le storie tutte del Santo sono espresse, dalla sua morte al suo transito. La natura in queste composizioni è imitata con una semplicità, con una ingenuità sì mirabilissima, che quasi quasi potrebbe dirsi raffaellesca, specialmente poi se l'artefice avesse saputo aggiungervi un po'più di grazia. Vi è l'architettura del tempio ove si rendono al Santo le estreme esequie, ideata con la maggiore magnificenza che il Pinturicchio seppe dare agli edifizi, e posta in prospettiva e decorata di sì vaghi ornati, che meglio in quel tempo non si vide fare. Vi sono poi dei gruppi che mostrano apertamente come il talento dell'artista perugino non poco simigliasse a quello del suo grande amico e compagno il Sanzio. Quegli storpi, quei ciechi, quegl'infermi aggruppati attorno le sacre spoglie del Beato, implorando con fervore e profonda devozione la loro guarigione, tanto nelle loro attitudini, quanto nei loro volti, sono di una tal verità, di una sì viva e loquace espressione, che quella scena di prodigii, ove in atto di ammirazione e di meraviglia stanno ad osservare uomini, donne, vecchi, fanciulli, è cosa che sorprende per la grande evidenza, e per l'effetto patetico che ne risulta. La disposizione di quelle figure è in vero felicissima; l'ordine, malgrado la loro moltitudine, vi è mantenuto nella più bella guisa, la varietà campeggia in tutte le

parti, gli affetti sono resi con somma filosofia, e tutto contribuisce alla chiarezza del concetto di questa rappresentanza, stupenda ancora per la franchezza grande con cui è pennelleggiata.

Dopo avere eziandio dipinta a fresco una cappella al Campidoglio, e fatta per i frati di Monte Oliveto di Napoli una delle migliori tavole che lavorasse, l'Assunzione di Nostra Signora al cielo, e condotti ancora i quattro evangelisti nella tribuna maggiore del Duomo di Orvieto, il Pinturicchio fa ritorno in Perugia, e la vista delle montagne dell'Umbria pare che abbia più fervidamente indirizzata la sua fantasia alle primitive mistiche ispirazioni. Infatti dipingendo per i claustrali di Santa Maria dei Fossi quella bella tavola che ora ammirasi nella Pinacoteca dell' Accademia Perugina, rappresentante Nostra Signora assisa in magnifico trono, col divin figliolo in grembo, il quale stende una mano verso la croce, portata dal piccolo Precursore, che vedesi alla destra in atto di adorazione, e quindi due santi nei laterali compartimenti, e tre piccole storie nelle cuspidi, oggi divise dalla parte principale del quadro, il Pinturicchio à svolto il concetto cristiano, come poteva farlo un artista attaccatissimo al sistema tradizionale, da vero perugineseo insomma, che, fedele alle tradizioni della propria scuola, à infuso in quelle care testine un amore, una leggiadria, un incanto celeste. Nè a quella severità e candore osta la bellezza e la grandiosità dello stile con che quelle figure sono pennelleggiate, che anzi tutto si armonizza stupendamente, e al grato effetto dell'insieme concorre il bel colorito che ravviva e allieta questa gentile rappresentanza.

Or questa sì pura e sì bella maniera con la quale il Pinturicchio diè forma ai suoi nobili concetti, questa idealità d' espressione che anima le sue figure, fanno del tutto dimenticare qualche suo difetto, inevitabile d'altronde in quell'epoca in cui l'arte non era stata ancora ricondotta alla sua completa perfezione tecnica. E se nelle pieghe dei panni, nel paesaggio, nei contorni, ed anco nello stile, si scopre sempre una certa secchezza e aridità, forse resa pure più sensibile da una non sufficiente intelligenza di chiaroscuro; la vivacità ed il prestigio del suo colorito, l'evidenza delle fisonomie, la verità con che imita la natura, e più di tutti questi pregi, l'elevatezza delle espressioni che dà alle sue figure, le quali t'innamorano, e ti fanno gustare in terra le delizie del cielo, non solo ecclissano quei difettucci, ma direi quasi fanno non avvertire quegli ornamenti a oro che egli usa nei vestiti più che non convenga a quel tempo. Ed infatti non ti gode deliziosamente l'animo contemplando la tanto vaga e spirituale tavoletta della Galleria Conestabili di Perugia, rappresentante Nostra Donna assisa vagheggiando il suo pargoletto che scherza con un augellino? Non trovi tu in quelle figurine tutto l'incantevole idealismo della Scuola Umbra? E quantunque la parte tecnica sia ancor essa pregevole, non dimentichi tutto, per fissarti lì con l'anima traboccante d' affetto a godere di quella sublime e celeste espressione, improntata in quelle gentili e dolcissime fisonomie da un pennello sì puro e sì mistico? Questo è il privilegio esclusivo delle opere degli artefici seguaci del sistema tradizionale, le quali, benchè talvolta non sian perfette nell' esecuzione meccanica,

piacciono tuttavia sempre, imperocchè parlano ognora alla mente e al cuore dei riguardanti; ciò che non potrà sperarsi giammai dai dipinti dei moderni, i quali per incontrare il plauso, bisogna, poichè mancano di concetto, che sieno di una perfezione tecnica veramente grande; ma queste stesse acclamazioni non possono loro venire che da coloro che considerano l'arte troppo materialmente.

Le opere però del Pinturicchio riporteranno sempre mai i suffragi di quanti accorreranno a mirarle, trovandosi tutto in esse magistralmente consociato, in guisa che vi avrà pascolo la mente di chi più si compiace della filosofia dell'arte, ed appagato ancor rimane l'occhio di coloro che vedono il bello soltanto nella forma. Gli affreschi nella cappella del Sacramento alla Collegiata di santa Maria Maggiore della terra di Spello ànno infatti ognora più riscosso le laudi dalla posterità che riconosce in quelle tre bellissime composizioni pregi non comuni alle produzioni comparse in quell'epoca. La prima rappresenta l'Annunziazione di Maria Vergine, espressa con sì grande gentilezza, che nulla può vedersi, quasi direi, di più incantevole di questa scena di mistero, che compiesi come nell'interno di un tempio sontuosamente ideato, e ricco di belli ed eleganti rabeschi. Altri fabbricati, ove sono altre scene di figure, veggonsi posti in lontananza con ben regolata prospettiva, e tutto concorre ad abbellire ed ingrandire questa vaga composizione, nella quale in alto fra le nubi, circondato da un coro di vezzosi angioletti, è l'Eterno Padre che diffonde i suoi divini raggi sull'umile ancella, la quale piena di pudore verginale e di profonda devozione, ritta in piedi

presso di un pluteo ove è un libro dischiuso sul quale poggia la destra, fra la sorpresa e la commozione, china dolcemente il capo al celeste annunzio del messaggiero di Dio, che porta nella sinistra il candido simbolico giglio, accennando con la destra la volontà dell' Onnipotente Signore. In questo dipinto del Pinturicchio il mistero dell' Incarnazione trovasi raffigurato con tutti quei squisiti modi, propri degli artisti umbri per rendere, quanto sia possibile, spirituali simili celesti scene. I tipi, le movenze e l'espressione soavissima delle figure spandono tutto all'intorno della rappresentanza una purità, una grazia sì sublime e misteriosa, che s'insinua nell'intimo del tuo cuore e ti commove.

Vaga quanto mai dir si possa è la composizione nell' altra parete, nella quale la Vergine madre e lo sposo Giuseppe con varii pastori, alcuni dei quali in atto di offrire devoti i loro doni, adorano riverenti il Verbo divino posto in umile culla alla custodia di due graziosi angeli, uno dei quali dispiega un pannolino in cui è impressa la croce della futura passione del figliolo di Dio. In alto altri spiriti celesti osannano la nascita del Redentore del mondo, e le angeliche loro sembianze, la devota e profonda espressione dei pastori, il tenero affetto, l' amabilità e la sovrumana bellezza del volto di Maria, che con tanta amorosa estasi contempla adorando il suo divino pargoletto, riempiono della più pura e sublime poesia questa scena di gioie e di speranze. In lontananza fra il paesaggio e casamenti, seguiti dal numeroso loro corteggio, si avanzano i Re Magi, guidati dallo splendido astro, che, fermandosi nel suo corso, indicò ai tre potenti signori dell'Asia l' umile capanna, ove eglino

anelavano prostrarsi ai piedi di Gesù bambino. Altri gruppi di cavalieri con armi e stendardi scorgonsi pure in distanza, ove fra i monti e le colline, sparse di alberi e di vasti fabbricati, veggonsi varie altre figure che rendono più copiosa questa tanto graziosa e leggiadra composizione.

Nella terza ed ultima parete il Pinturicchio à immaginato un grandioso e magnifico tempio, ricco di bei ed eleganti rabeschi, nell'interno del quale à effigiato il piccolo Redentore che disputa con i dottori. Il momento dell'azione è quello in cui la Madre, seguìta dallo sposo, ritrova il suo divin Figliuolo, il di cui atteggiamento ed espressione, il gesto e lo sguardo animato, tutto insomma in quella figura manifesta l' Uomo-Dio che rivela la divina parola della verità. Libri chiusi confusamente gettati al suolo veggonsi in abbandono da una parte, volendo con ciò l'artista denotare, il trionfo della nuova legge di amore e di carità fraterna predicata da Gesù bambino a quei dottori, che sorpresi e variamente agitati rimangono lì tutti confusi, non trovando ragione da opporre ai gagliardi e invincibili argomenti, con i quali il Salvatore persuade e convince quanti mai stanno ad ascoltarlo. La confusione nei dottori, e la convinzione negli ascoltanti che in varii gruppi ben ordinati sono ripartiti in diversi punti della scena, sono resi visibili, sì nel volto, come in tutta la persona, in un modo veramente grande, e vi si vede essere stato il Pinturicchio assai felice nel tradurre col pennello quel detto di san Luca che dice: *Stupebant autem omnes qui eum audiebant.* La gioia della Vergine nell'avere ritrovato il suo pargoletto, la sorpresa ed il compiacimento che ella prova

nell' udirgli proferire con tanta forza e persuasione la prodigiosa parola, son dimostrati a meraviglia; e non meno mirabile è l' atto stesso di lei, che rimirando attonita e piena di gaudio il suo disputante fanciullo, trattiene per la cintura il suo sposo Giuseppe che fa mostra di volerlo trarre da quel luogo per condurlo seco.

Nella volta di questa cappella effigiò quattro Sibille, ed anco in queste figure il pennello del Pinturicchio toccò quella sommità, che il suo alto sapere, la grande pratica e le dottrine peruginesche gli fecero sempre raggiungere. Sono figure che non lasciano desiderio di nulla, tanto sono maestose e belle nei volti, nobili e naturali negli atteggiamenti, egregie per disegno, per colorito e per panneggi; qualità mirabilissime che campeggiano stupendamente in tutta l' opera di quella cappella, dipinta con franchezza e possesso di pennello sopra ogni dire meravigliosa. Questo stupendo affresco ci fa conoscere nel Pinturicchio, all' incontro di come ne à scritto il Vasari, un merito assai superiore alla sua fama, c' insegna, specialmente il quadro dell' Annunziazione, che tutto egli à posseduto per pareggiare i più grandi dell' arte, ed avrebbe senza dubbio uguagliato l' istesso Raffaello, se nell' espressione degli affetti avesse avuta più varietà e più forza, se con maggiore grandezza e splendore avesse composte le sue belle rappresentanze. Il quadro del mistero dell' Incarnazione, or ora rammentato, basta esso solo a farlo grandissimo, sì nobile e sì corretta ne è la forma, sì mirabili ne sono i modi del sicuro pennelleggiare, sì magistralmente ne sono modellate le parti, tanta infine è la fermezza che si ammira nel segno, che a più di uno intelligente è sembrato che

questo stupendissimo affresco porgesse all'istesso Raffaello i lumi che gli rischiararono la via tenuta nel dipingere la più perfetta ed eccellente produzione che vanti la pittura moderna, cioè, la tanto classica disputa del Sacramento.

Nè le sue opere a olio sono meno ragguardevoli, e noi che abbiamo di già rilevato l'eccellenza di varie sue tavole, proviamo la più grande sodisfazione nel dovere ora far menzione di quell'altra sua pregevolissima tavola dipinta per la chiesa di sant' Andrea dei Minori Osservanti nella stessa terra di Spello. Vi si vede rappresentata Nostra Signora in trono col bambino Gesù in grembio, accarezzando con una mano la madre e con l'altra accennando con l'indice il piccolo Precursore che seduto nel gradino del seggio della Vergine scrive: *Ecce Agnus Dei.* Ai lati son varii angeli, e sul davanti san Francesco, san Lodovico vescovo e san Lorenzo, vestiti nei loro abiti pontificali e sacerdotali ornati d'oro. Se il Vasari avesse visto e studiato bene i dipinti di questo grande ingegno, forse avrebbe frenato il suo rancore, e scritto del Pinturicchio con quella giustizia e con quelle lodi, che il valoroso artefice ripeterà da quanti osserveranno le sue produzioni, e particolarmente questa tavola nella quale à mostrato le più scelte e corrette forme, i più eleganti contorni, i più bei partiti di pieghe, il più leggiadro colorito che egli usasse mai. Ma ciò che rende sublime questo prezioso quadro è quella soave ed evangelica espressione delle figure, e più ancora quella grazia affatto raffaellesca con che è espresso il piccolo Battista, il quale è così caro e graziosissimo, che alcuni ànno creduto essere stato dipinto dallo stesso Sanzio.

Chi avrà visto quei mirabili affreschi di Spello, non si accorderà di certo con i vasariani, i quali sulla semplice asserzione del biografo aretino, troppo facilmente ricevuta, dicono che le due migliori delle storie eseguite dal Pinturicchio nella magnifica libreria del Duomo di Siena siano state dipinte da Raffaello, al quale attribuiscono altresì il merito dell'invenzione di tutti gli affreschi, e l'opera dei cartoni dei medesimi. Oggi però sembrami che soltanto possano tuttora seguire questa falsa opinione coloro i quali non ànno visto queste storie, nè letto altro libro che il Vasari; imperocchè chi è dotato di una certa critica non può sicuramente ammettere che Bernardino, il quale di già contava i cinquanta anni, nella maggiore maturità delle sue forze intellettuali, tenuto in grandissima stima in tutta Italia, e ricercato per tutte le più grandi e vaste opere che allora si facevano nello stato romano, dico le pitture di Roma, di Orvieto, di Perugia e di Spello, avesse bisogno valersi totalmente dell'opera di un giovinetto che appena era giunto ai venti anni, e non curando l'onta che avrebbe fatto a sè stesso e alla sua reputazione, soffocando insomma qualunque altro sentimento, si fosse ridotto a scendere dal suo luminoso posto di maestro, per prendere quello di umile esecutore degli altrui concepimenti. Non è possibile che il Pinturicchio d'ingegno tanto chiarissimo, e che aveva date sì solenni prove del suo magistrale pennello, nell'apogeo della sua gloria e del suo talento, ed appunto quando trattavasi della più vasta e nobile opera che egli mai eseguisse, la quale per la fama immensa di lui aveva ridestato le più grandi aspettative, volesse farsi guidare da un giovinetto che,

sebbene mostrasse le più felici disposizioni per l'arte, non aveva pur anco camminato che su le tracce del suo istitutore.

Si può egli credere che il Pinturicchio, il grande autore degli stupendissimi affreschi di Spello, dell'opera che per bellezza di disegno e di colorito, e per modi tecnici di pennelleggiare cede soltanto a quel prodigio dell'arte, la disputa del Sacramento, si fosse reso al segno che altri inventasse e colorisse i cartoni di quelle storie, dalle quali promettevasi successo per il suo amor proprio il più lusinghiero che si potesse mai sperare? È un fatto però innegabile che il Pinturicchio sia stato aiutato in questo suo vasto lavoro da Raffaello, il quale disegnò la prima e la quinta di quelle storie, e uno di questi disegni si custodisce nella bellissima collezione della Galleria degli Uffizi a Firenze, e l'altro presso i Baldeschi di Perugia; se non che in questi, e specialmente nel primo, vedesi qualche cangiamento dalla corrispondente pittura, ed è da presumersi con grande ragione che il Pinturicchio che ne era stato l'inventore, mettendosi all'opera, abbia creduto bene farvi quelle variazioni; sicchè debba, contro l'asserzione vasariana, ritenersi che altra parte Raffaello non abbia avuto in questo lavoro, che quella di mettere in più ampia e più pulita forma i concetti di già abbozzati dal Pinturicchio.

Venendo ora al soggetto di quelle grandi rappresentanze, si dirà essere tutte relative ai fasti gloriosi di Pio II., ed una soltanto che è l'ultima posta al di fuori della sagrestia, rappresenta il cardinale Francesco Piccolomini, da cui era stata ordinata l'opera, coronato Pontefice sotto il nome di Pio III. Nella prima à raffi-

gurata una nobile cavalcata di venti personaggi fra i quali, come il protagonista, è Enea Silvio Piccolomini che accompagna il cardinale Capranica al Concilio di Basilea, nel momento di giungere al porto di Piombino ove dovevano imbarcarsi alla volta di Genova, che scopresi in lontananza. La seconda esprime Enea Silvio che spedito ambasciatore al Re di Scozia dal Concilio di Basilea, presentasi innanzi a Iacopo I. che vedesi assiso in maestoso trono circondato dal suo regal corteggio. Nella terza è Enea Silvio legato dello stesso Concilio, genuflesso a piè del trono dell'Imperatore Federico III. che siede sopra ricchissimo seggio fra i grandi del regno, e molti illustri personaggi. La quarta rappresenta Enea Silvio legato dell'Imperatore Federico III. al Papa Eugenio IV. seduto in trono in abiti pontificali, e circondato da cardinali e da vescovi. La quinta figura l'incontro fuori Porta Camollia di Siena di Federico III. con Eleonora di Portogallo sua sposa, presentata alla maestà dell'Imperatore da Enea Silvio, che ne aveva concertate le nozze. La sesta esprime Calisto III. che pone il berretto cardinalizio al Piccolomini genuflesso ai piedi del Papa. Nella settima si vede il cardinale Piccolomini che eletto Pontefice, sotto il nome di Pio II., è recato nella solita sedia pontificale preceduto da cardinali, vescovi ed altre dignità della Chiesa. Nell'ottava è il Pontefice Pio II. all'assemblea di Mantova, assiso in ricchissimo trono, a piè del quale siedono cinque porporati, e corteggiato da quei Principi con i quali concertava una spedizione contro gli Ottomanni che minacciavano invadere l'Europa. La nona storia rappresenta la canonizzazione di santa Caterina da Siena, e assistono alla sacra funzione cardi-

nali, prelati ed altri personaggi che circondano la pontificia cattedra. Nella decima vedesi la città ed il porto d'Ancona, ove è in atto di far vela la flotta riunita delle cattoliche potenze europee, ed il Pontefice Pio II. in sedia gestatoria portato, ordina la sollecita partenza dei navigli.

Questo è l'argomento delle dieci storie dipinte dal Pinturicchio, le quali fanno, contro l'asserzione gratuita del Vasari, chiara fede che il suo merito fu di gran lunga superiore alla sua fama. Tutto è veramente mirabile in quei componimenti, che per servirmi dell'espressione del Rio, possono chiamarsi a giusto titolo i dieci canti di una magnifica epopea. Vuolsi che molti abili artefici lavorassero seco lui, come sogliono generalmente fare i maestri, ai quali vengono affidate delle vaste opere, ma è assai ben difficile il poter precisare la parte d'esecuzione che c'ebbe ciascuno. Alcuni, che credono avere occhio e intelligenza penetrantissima, ànno preteso sin'anco d'indicare le figure e i volti dipinti da Raffaello e dagli altri pittori, ma io non so se siavi chi vi presti fede. Il certo si è che quella grande opera in alcune parti è di una bellezza meravigliosa, e tanta venustà è stata appunto quella che à fatto riferire per vero, ciò che altro non è, se non l'effetto di una viva impressione. Veramente vi si ammirano pregi assai rari, e Siena e l'Italia può vantarsi di possedere un lavoro così perfetto, così insigne, al quale nel momento in cui veniva ultimato, morto Alessandro VI., e chiamato al pontificato il cardinale Francesco Piccolomini, fu aggiunta al di sopra della porta della sagrestia un'altra storia che rappresenta l'incoronazione di Pio III. L'intelligente che porterà la sua attenzione

su quei dipinti, rimarrà sorpreso in vedere l'opera sì classica di un artefice, che non è stato valutato quanto egli merita. Da qualunque lato che si volge, troverà sempre figure per forza e leggiadria di colorito, per verità di teste, per bellezza di forme mirabilissime, non che per bizzarria e varietà di costumi esattamente osservati, per ampiezza e sceltissimi getti di panni sopra ogni elogio stupendi. E la ricchezza delle vesti e degli ornamenti d'ogni genere, l'eccellenza del disegno, la franchezza del pennelleggiare, la dignità, la nobiltà e la convenienza degli atti e delle mosse delle figure, concorrono ad accrescere sempre più le qualità singolarissime di quei dipinti, ove è varietà di belli e naturali atteggiamenti, energia, grazia, dolcezza d'espressione secondo il carattere dei personaggi, ove si ammirano nuovi e bei modi di gruppi bellissimi, sontuose architetture, svariati ed ameni paesaggi, cavalli ed altri animali naturalissimi, eleganti contorni, ben disposte composizioni, esatte leggi di prospettiva, ed infine proprietà, splendidezza, pompa e magnificenza iu tutto ciò che vi si vede introdotto. Queste sono in compendio le doti principali che brillano in queste tanto vaghe e stupende rappresentanze, le quali nella loro bella conservazione mostrano ai posteri quanti bei titoli vanti il Pinturicchio per essere annoverato fra i più illustri maestri del suo tempo.

Spagnolo — È probabile che egli il quale fu tanto amico del Perugino, abbia alla di lui scuola conosciuto Giovanni Spagnolo, soprannominato lo Spagna, uno di quegli scolari che più ritennero il morbido, caldo e vivace colorito di Pietro. Egli è veramente un arti-

sta di molto merito, e solo gli manca, per raggiungere i grandi della sua età, più grandiosità nel comporre le storie, più energia, più varietà nell'esprimere gli affetti. Del resto à delle opere assai ragguardevoli, e la tavola a olio della Pinacoteca nell'Accademia delle Belle Arti di Perugia, rappresentante l'Eterno Padre in gloria, circondato da molti angeli, con la destra in atto di benedire, sorreggendo con la sinistra il globo del mondo, per vaghezza di fulgido colorito, per buona disposizione di figure, per soavità di stile, per grazia di volti, per precisione di pennello, è stimata opera veramente bella. E perchè il lettore possa formarsi una più esatta idea della pura e gentile maniera di questo pittore, bisognerà dire che varii suoi lavori sono stati attribuiti al Pinturicchio, e all'istesso Raffaello Sanzio. L'uno è il san Girolamo genuflesso davanti un Gesù Crocifisso della Galleria Colonna in Roma, ove è indicato sotto il nome di Bernardino, ma tutto in quel quadro accenna la mano dello Spagna. L'altro è l'Adorazione dei Magi, altra volta esistente nella Abbazia di San Pietro di Ferentillo presso Spoleto, ove poi nel 1733 si vide nella cappella gentilizia della famiglia Ancaiani, e che ora trovasi nella Pinacoteca di Berlino, indicato sempre sotto il nome di Raffaello. Sarebbe tempo oramai abbandonare l'opinione che questo quadro sia un'opera giovanile del Sanzio; tutte le prove storiche concorrono ad assegnarlo al suo vero autore, lo Spagna, la cui maniera di colorire e di piegheggiare, di disegnare e di disporre le figure è d'altronde manifestamente visibile.

Ci duole che questa tavola non trovisi più fra noi per farne ciascuno il confronto con le opere certe dello

Spagna, e una di queste è quella Madonna col bambino ritto su le ginocchia, con ai lati san Brizio e santa Caterina d'Alessandria, san Girolamo e san Niccolò da Tolentino, che vedesi in una sala del palazzo comunale di Spoleto; pittura indubitatamente di questo delicato e leggiadro pittore, siccome lo dichiara la sottoposta iscrizione. Vuolsi che sieno pure dello Spagna le tre figure allegoriche, cioè, la Giustizia, la Carità e la Clemenza, e varie altre opere a fresco che veggonsi segnate soltanto con l'anno 1526 nella piccola chiesa di San Giacomo fuori della porta di Spoleto che va a Fuligno. Questa data leggesi in quella pittura del Coro ove è effigiato san Giacomo in piedi, con due altre piccole storie tratte dalla sua vita. Sopra, nella volta della nicchia è l'Incoronazione di Nostra Signora; accanto in due tondi l'Annunziazione di Maria, santa Barbera e sant'Appollonia. A sinistra in una piccola nicchia è figurata Nostra Donna fra varii angeli, e in basso san Sebastiano, san Rocco, e un santo vescovo. Questo dipinto porta la data del 1527, e di tre anni è posteriore la Madonna in gloria sopra gli apostoli Pietro e Paolo, e sant'Antonio.

Sebbene queste opere manchino di prove autentiche, tutto però concorre a farle ritenere come dello Spagna, imperocchè la sua maniera, e più quel sentimento d'eleganza che tanto distingue le produzioni di questo grazioso pittore, vi si scoprono sensibilmente. È impossibile, quasi direi, non riconoscere il pennello di questo gentile artefice, il quale condusse i suoi lavori così squisitamente e con tal finezza e agilità di maniera che non potranno mai sfuggire all'occhio dell'intelligente. Infatti, tutti ritengono essere sua la bella tavola dello

Sposalizio di santa Caterina, posseduta dal professor Michele Paradisi di Roma. La diligente precisione con che l'opera è lavorata, il giusto accordo del colorito, la larghezza assai sufficiente dello stile, la purità grandissima del disegno, ed infine quell'eleganza che spira da per tutto, quella grazia e quella idealità d'espressione, propria degli artisti educati alla mistica scuola del Perugino, svelano chiaramente il soave e prezioso pennello dello Spagna, sì poco curato dall'aretino Plutarco dei pittori, e sì pochissimo ancor oggi conosciuto. Nel mezzo della tavola vedesi figurata Nostra Signora sedente, tenendo sopra un ginocchio il suo divino infante, e mentre questi porge l'anello nuziale a santa Caterina che gli è di contro, con corona in capo, la Madre affettuosamente pone le mani sugli omeri di Gesù bambino e della santa Verginella. A destra di Maria, ritto in piedi, è san Francesco d'Assisi a mani giunte, e a sinistra sant'Antonio da Padova col giglio e un libro nelle mani.

Non è piccol vanto per lo Spagna l'essere stato spesso scambiato con Raffaello, il che è una prova ben grande del suo merito chiarissimo, ed io credo che qualunque pittore ambirebbe che le sue opere emulassero il bello stile di quel genio d'Urbino. Abbiamo visto che tuttora nella capitale della Prussia si ritiene essere del Sanzio una tavola, della quale non resta oramai più dubbio essere l'autore lo Spagna; ed ora ci si presenta l'occasione di rivendicare a questo artefice l'originalità di quel quadro d'Ognissanti nella chiesa dei Riformati di Todi, cui l'Orsini à creduto essere una copia di quella tavola di Raffaello che trovasi nella chiesa dei Riformati

fuori di Narni. Se non esistessero dei documenti certi, questa opinione troverebbe molti seguaci, tanta è la bellezza di quel dipinto; ma dai libri di quel Convento si ricava essere una ripetizione fatta dallo stesso Giovanni, che la diede finita nel 1507 pel prezzo di 200 ducati d'oro. Se il Vasari avesse avuto notizia di queste belle pitture, malgrado la sua tendenza a segnalare i michelangioleschi, pei quali è stato prodigo di elogi più che non conveniva, non si sarebbe sicuramente contentato di spicciarsela in due parole, dalle quali tutte restringendo, altro non si raccoglie, avere lo Spagna fatto rivedere il colorito del maestro. Di quanti altri bei pregi ei fosse adorno noi già l'abbiamo rilevato, e si è visto su le sue opere quanto ei fosse valentuomo; ma più che la negligenza dello scrittore aretino, derivata d'altronde da spirito di partito, fa dispetto la trascuranza del Lanzi e del Rosini che ne scrissero assai meno di quanto dovevano.

Le loro indagini li avrebbero condotti a far menzione di quella bellissima Pietà che trovasi nella chiesa della Madonna delle Lagrime, sulla via che conduce a Spoleto, e della tanto pregevole Incoronazione della Vergine festeggiata dagli angeli, con in basso piccole figure di santi, per lo più Francescani, nella chiesa di questi frati di San Martino, e di varie altre opere che dicesi essere del pennello dello Spagna, come la Stimmatizzazione di san Francesco, e san Martino che dà il mantello al povero, sopra la porta del Coro, e così dell'affresco con la Vergine in gloria e san Giovanni Battista, san Girolamo, san Francesco e un altro santo nella stanza mortuaria del chiostro. Ma il suo lavoro capitale

è la stupendissima tavola che si venera nella cappella di santo Stefano nella sotterranea chiesa di San Francesco di Spoleto, ove lo Spagna, partito da Perugia, fissò i suoi giorni, e ove morì. È una Nostra Signora assisa in trono col suo divino Infante, e due angeli e tre santi per lato, figure bellissime per celeste e santa espressione, e per essere lavorate con la più squisita e dolce maniera che questo elegante pittore sapeva, con purissimo disegno, e colorito alquanto più forte e più scuro, che non è nei suoi dipinti a fresco. È un'opera di tanta bellezza che ogni elogio vien meno, e il dirla affatto raffaellesca che ricorda la Madonna detta del Baldacchino, non basta, essendoci chi la reputa, e per castigatezza di disegno, per naturalezza di pose, e per eleganza d'insieme, a quell'egregio e mirabilissimo lavoro di Raffaello anco di molto superiore.

L'Ingegno — Fra li altri scolari del Perugino, il Vasari mette Andrea Luigi d'Assisi, soprannominato l'Ingegno, quando tutti i fatti storici portano che questi era di già maestro e pittore nel 1484, in cui dipinse alcuni stemmi nel palazzo del Consiglio in patria, e perciò debba piuttosto credersi che non del Vannucci, ma di Niccolò Alunno, che sin dal 1460 aveva aperta scuola in Foligno, fosse egli discepolo; mentre Pietro sino al 1490 passando il suo tempo a lavorare ora in Roma e in quelle parti, ora in Firenze, non aprì studio in patria che negli ultimi anni di quel secolo. Da ciò risulta ancora falsa l'altra asserzione del Plutarco dei pittori, che l'Ingegno nella scuola del Perugino emulasse con Raffaello, imperocchè questi non fu mai dal Vannucci prima del 1495, quando sin da undici anni Andrea era maestro

formato. Quanto poi alla cecità dalla quale fu colpito l'Ingegno, convien dire o che non siasi mai verificata, o che lo scrittore aretino s'ingannasse nell'asserire che questo pittore acciecasse in Roma ai tempi di Sisto IV., morto nel 1484, rilevandosi da documenti incontrastabili che nel 1511 occupava in Assisi la carica di Camarlingo apostolico dopo essere stato in varie epoche Procuratore, Arbitro e Sindaco del Magistrato. È assai probabile d'altronde che Andrea abbia in varii lavori aiutato il Perugino; ma non può più ammettersi che gli fosse scolare.

Sebbene si conoscano varie opere che diconsi del pennello di questo ingegnoso artefice, niuna di esse però è veramente autentica. Il Rosini dà intagliata una tavola da lui posseduta con la Vergine che vezzeggia il suo divino Infante seduto sopra un guanciale, in atto di accarezzare la madre; e un quadro molto ammirabile con i due principali apostoli del Cristianesimo trovasi presso il commendatore Bracceschi-Meniconi a Perugia. In questa città, altre volte in Santa Maria Nuova, veneravasi una tavola con la Vergine, il bambino Gesù e quattro santi, che fu portata via a tempo del governo francese, e si congettura che fosse quella esistente nel Museo nazionale di Parigi; ma questa, se veramente appartiene all'Ingegno, sembra essere un' opera della sua gioventù. Il Mezzanotte cita un affresco, attribuito con grande probabilità all' Ingegno, in un'antica cappella nell'interno del Monastero dei padri Benedettini in San Pietro, ove si vede nell'alto di una nicchia il Dio Padre, e al disotto Nostra Signora col suo pargoletto, sedente in trono, ed ai lati san Benedetto e san Martino in piedi, vestiti con abiti pontificali, e quindi varii an-

geletti. La grandiosità della composizione, la larghezza dello stile, ed il vigore del colorito assai bene condotto, caratteri che si assegnano alle produzioni di questo pittore, inducono a ritenere che veramente sia questa un'opera dell'Ingegno, a cui si attribuisce, e tutto concorre a far credere, che sia parimente sua la bella tavola del gabinetto del conte Guido di Bisenzo, rappresentante la Vergine in trono col bambino Gesù su le ginocchia, due santi ai lati, e due devoti genuflessi dinanzi in atto di orare; opera per disegno, per colorito, per composizione e grandezza di maniera assai bella. Il Lanzi per dimostrare che l'Ingegno fu il primo della sua scuola che cominciasse a ingrandirne la maniera e raddolcirne il colorito, cita le Sibille e i Profeti dipinti a fresco nella Basilica d'Assisi; mentre queste figure, come à potuto rilevare il Rumohr, furono col restante della cappella lavorate da un coetanco del Vasari, Adone Doni, che nel 1580 riteneva ancora il fare degli ultimi Michelangioleschi. Il contratto pel quale questo artefice s'impegnò a quell'opera esiste tuttora nell'Archivio di quella Basilica.

Manni—Scolare all'incontro di Pietro Vannucci fu certamente Giannicola Manni, artefice assai lodato per vigore di colorito, per finezza di pennello, e per la precisione con la quale imita la maniera del suo maestro. Nelle teste non è abbastanza scelto, ma molto espressivo, dignitoso nel concetto, e possiede tutte le belle doti che tanto distinguono la scuola umbra, che avviò la pittura ad una sublimità d'espressione non mai raggiunta da altre scuole. In Perugia trovansi varii dipinti di questo abile artista, il di cui merito chiaro ap-

parisce in quella tavola che vedesi nella chiesa delle Monache di San Francesco, ove figurò l'Apostolo che esplora col dito l'aperta ferita del risorto Redentore, ed il tutto è espresso con tale naturalezza nell'atto, e vivacità nelle fisonomie, che non lascia desiderio di nulla. Ai lati di questa scena sono altre figure; a destra san Tommaso d'Aquino e san Domenico ritti in piedi, e san Giovanni Evangelista sedente in attitudine di scrivere, a sinistra san Benedetto con due altri santi, uno in piedi, e l'altro genuflesso; e così ben messi insieme, che ne risulta una composizione assai ben compartita, e con magistrale pennello eseguita.

Ricca di più bei pregi parmi essere quella tavola tuttora esistente sopra una delle porte del Duomo perugino, rappresentante, su di un bel fondo azzurro, san Lorenzo con le mani composte alla preghiera, e san Costanzo con le braccia a croce sul petto, i quali adorano devotamente il Salvatore che presentasi a loro stringendo lo stendardo del suo trionfo, e in atto di benedire. Meritamente questa tavola ponesi fra le più distinte pitture di questo degno allievo del Vannucci, il quale à fatto qui vedere caldo e forte colorito, intelligenza grande nella distribuzione dei lumi e delle ombre, grandioso stile nel nudo, e divina maestà nel volto di Gesù Cristo, affetto e santità nelle altre due figure. Anco per correzione di disegno questo artefice viene lodato, il quale con pura e bella maniera peruginesca condusse l'affresco nella chiesa di San Martino del Verzaro, effigiando sopra un campo di amena campagna san Lorenzo e san Giovanni Evangelista, l'uno in atto di contemplare, e l'altro di accennare il bambino Gesù che siede in grembo della

Madre; figure diligentemente lavorate, vagamente colorite, benissimo disegnate, e per bellezza d'espressione celeste e devota tenute ammirabili.

Pittura ancora pregievolissima è la tavola che ammirasi nella Galleria della perugina Accademia delle Belle Arti, nella quale il Manni da valentissimo coloritore, e discepolo del Vannucci, espresse in alto il Redentore con la Vergine Madre genuflessa da un lato, e dall'altro san Giovanni Battista con un ginocchio piegato a terra, ed ambidue a mani giunte devotamente adorano, intanto che quattro angeli con i loro strumenti musicali fanno echeggiare l'aere di soavissime armonie. In basso, ove in lontananza scopresi un delizioso paesaggio, sono figurati sei santi a destra e cinque a sinistra, variamente atteggiati, e assai lodevoli per disegno, per colorito, per diligenza di pennello, per purezza di stile e per santità d'espressione. Varie altre pitture si additano di questo abile maestro in Perugia, ma il suo lavoro capitale è la cappella del collegio del Cambio, ove se nelle storie del Precursore dipinte nelle pareti non fu abbastanza felice, nelle figure della volta che credonsi condotte tutte dal suo pennello, mostrò un sapere di cui mai aveva date prove uguali. Qui è ove il Manni comparisce veramente vago e robusto coloritore, gran disegnatore, artefice di puro stile, sommamente espressivo, felice nell'estrinsecare il pensiero cristiano, e nell'effigiare sotto sembianza umana l'Ente purissimo e perfettissimo. Sopra un campo azzurro stellato d'oro, figurò l'Eterno Padre sedente in un disco di luce, e corteggiato da molti angeli e serafini, espressi in varie e belle attitudini, e pieni di grazia e leggiadria celeste; nei peducci della volta sono i

quattro Evangelisti, e nello spazio rimanente, in varii scompartiment dottori della chiesa e i dodici apostoli; e sopra la porta san Costanzo, sant' Ercolano e san Lodovico, figure degne di qualunque elogio, le quali sole basterebbero a tramandare onoratissimo alla posterità il nome di Giannicola Manni, che nel rappresentare il Dio Padre si è innalzato così sublime, che quella figura è veneranda, bella, maestosa e divina quanto mai dir si possa.

Domenico Alfani — Fra i suoi condiscepoli, Manni ebbe Domenico Alfani, le opere del quale sono state ben di frequente scambiate con quelle del di lui figliolo Orazio, del quale parleremo nell'epoca seguente. Fra queste, è la bellissima tavola che si ammira nella chiesa di Santa Giuliana a Perugia, la quale portando scritto l'anno 1532, ed il nome dell'autore, à fatto scoprire l'errore di coloro che togliendola dal numero delle produzioni del padre, l'avevano ascritta al figlio. Rappresenta Nostra Donna assisa maestosamente in trono col suo Divino infante, e ai lati san Giovanni Battista e santa Margherita seduta su i gradini del trono tenendo incatenato il demonio, di cui comparisce soltanto la testa all'estremo angolo del quadro. È un'opera assai ragguardevole, avendo l'artefice data alle figure, specialmente della Vergine e della Santa, una espressione sì bella, ed attitudini sì nobili e dignitose, che il concetto della rappresentanza vi si vede sviluppato con i soavi e gentili modi della scuola Umbra, oltre poi il pregio della parte tecnica, in cui lo stile del Vannucci appare ingrandito nel disegno, ed abbellito nel colorito.

L'istessa sorte aveva subita la tavola nella chiesa

dei Minori Conventuali di san Francesco, rappresentante san Girolamo e santa Apollonia contemplanti un Gesù crocifisso, la quale sembra essere stata l'ultima opera di Domenico, che in questo lavoro ebbe per aiuto il di lui figliolo Orazio, come risulta dal contratto appositamente stipulato sotto il dì 20 Febbraio del 1553, nel quale anno pare che il padre cessasse di vivere. Ed errerebbero coloro che tuttora ritenessero che la tavola dell'Adorazione dei Magi nella chiesa di Sant'Agostino, e quella della Visitazione della Vergine a santa Elisabetta, che da questa medesima chiesa a tempo dell'invasione francese fu trasportata a Parigi, da dove non è più tornata, non sieno del pennello di Domenico, imperocchè essendo stata la prima lavorata nel 1545, e l'altra più avanti, non è presumibile che fossero di Orazio, il quale in quell'anno entrò in collegio, ed era ancora giovine; sapendosi per di più dal Vasari, che il quadro dell'Epifania fu dipinto da Domenico sul disegno fattogli dal Rosso, maestro fiorentino, il quale, scappato da Roma in occasione del saccheggio del 1527, e ricoveratosi in Perugia dall'Alfani che lo provvide di tutto il bisognevole, volle in segno di gratitudine fare al suo benefattore il cartone della tavola che ora abbiamo citata nella chiesa di Sant'Agostino.

Benchè non si abbiano prove autentiche, dalla grandiosità della composizione, dalla forza e bellezza del colorito, e dall'insieme dello stile che molto ritrae da quello del Rosso, parrebbe che a Domenico Alfani appartenesse l'Incoronazione di Nostra Donna con varii santi all'intorno, esistente nella chiesa delle Monache di Monteluci: ma se su questo bel lavoro cade qualche dubbio relati-

vamente alla autenticità del pennello, non così di un'altra pregevole pittura che è stata attribuita all'Ingegno. Essa è quella che vedesi nel Collegio Pio, rappresentante la Vergine in trono tutto messo a oro, e ricco di belli ornamenti; in alto sono in sul volare due vezzosi angeletti che tengono sospesa una corona sul capo di Nostra Donna che à in grembo il bambino Gesù, stringendolo amorosamente al petto, da un lato è san Gregorio con un libro in mano, e dall'altro è san Niccolò di Bari in atto di meditare su ciò che legge nel libro che à nelle mani. Tutto è assai ben condotto in questo bel dipinto, e specialmente il gruppo della Madre col suo fantolino, che à molto della grazia e dignità raffaellesca. Nel lembo del manto ai piedi della Vergine è scritto l'anno 1518, e - *Domenico fece*, - e questo nome, l'anno medesimo, e lo stile dell'opera, sono irrefragabili prove in favore dell'Alfani, al quale noi rivendichiamo questo sì ragguardevole dipinto.

Sangiorgio — Domenico fu amicissimo del suo condiscepolo Eusebio Sangiorgio, il quale fu ancora più stretto in amicizia col Manni, e sì questo che quello, sia per i vicendevoli lumi che si porgevano, quanto pure per essere ambidue nudriti delle medesime massime e tradizioni della scuola del Vannucci, ebbero una maniera sì uniforme, che l'istesso maestro mal sapeva distinguere i lavori dell'uno da quelli dell'altro. Eusebio sarebbe stato un felice imitatore del Perugino, se con le altre parti avesse posseduto il suo vivace e gustoso colorito, ma in ciò egli fu piuttosto debole, come ravvisiamo nella tavola con varii santi, e alcune storie di sant'Antonio, nel gradino tuttora esistente nella chiesa

dei padri Osservanti di Matelica. Con tinte più vigorose però dipinse quel bellissimo quadro dell'Adorazione dei Magi che trovasi nella chiesa di Sant'Agostino alla cappella Oddi; composizione sparsa di tutta quella ingenuità e grazia che ammiriamo nelle pitture del caposcuola, la di cui maniera con quei suoi soavi tipi veggiamo qui assai bene riprodotta. La scena è rappresentata con tenerezza e affetto grande, veggendosi la Vergine che sorreggendo su le ginocchia il suo divin pargoletto, lo accenna, con l'indice disteso, allo sposo Giuseppe, che penetrato dal gran mistero, devoto e riverente adora il Verbo di Dio, il quale è in atto di stendere la mano ad accettare il dono del più vecchio dei Re, dinnanzi umilmente genuflesso. Assai caratteristica è la fisonomia, e bella è l'espressione di questa figura, la di cui canuta barba che dolcemente discende sul seno, è lavorata con morbidezza veramente grande. Sembra proprio potersi sfilare, e lievemente incresparsi al soffiar dell'aura campestre. Ancor molto belli sono gli altri due Magi che posti indietro, ritti in piedi, son pronti a presentare al Divino Messia le loro offerte, e la modestia e la gentilezza che celestialmente traluce dall'amabile volto di Maria, la grazia e la vaghezza del celeste fanciullo, la devozione dei re, l'estasi contemplativa del buon vecchio Giuseppe, la bellezza e la leggiadria degli angeli che in alto traggono dai loro istrumenti dolci e soavi melodie, e la deliziosa e verdeggiante campagna, diffondono in ogni parte di questa scena tutto l'amore e lo squisito idealismo, che il Sangiorgio seppe trarre dai sublimi esemplari del suo grande maestro. Queste sono le sole opere che abbiamo di questo bravo peruginesco, e la loro bontà ci fa com-

piangere la perdita e lo smarrimento di altre sue produzioni, sembrandoci impossibile non avere egli condotti in tutta la sua vita altri lavori.

— Di Giambattista Caporali, altro allievo del Vannucci, e figlio di quel Bartolomeo di cui abbiamo parlato avanti, oggi non resta alcun vestigio delle varie opere a fresco che egli, seguitando la bella maniera di Pietro, aveva lavorato nella facciata della chiesa sopra la tribuna delle monache di Monteluci, ove egli aveva rappresentato la Crocifissione del Redentore con moltissime figure, che venne nella seconda metà del secolo passato gettata a terra, quando fu abbattuta la facciata soprastante agli archi della tribuna per dare maggiore luce alla famosa tavola dell'Incoronazione della Vergine che allora si ammirava in quell'altare, e ora vedesi nella Galleria del Vaticano, disegnata da Raffaello e dipinta da Giulio Romano e dal Fattore. L'istesso triste infortunio incontrarono l'Adorazione dei Magi e le diverse storie che Giambattista aveva fatto nella chiesa, con sedici figure di santi, e nel refettorio dell'antico monastero di Monte Marcino, oggi affatto distrutto; sicchè di questo artefice, il quale pare che non abbia lavorata nessuna tavola, non trovandosene alcuna indicata col suo nome, al presente non rimane che la fama d'essere stato alla scuola del celebre Pietro Vannucci.

— Sul proposito di quella tavola delle monache di Monteluci, è d'uopo rammentare un altro allievo del Perugino, che fu compagno dell'immortale Urbinate, quando questi prese a dipingere quel celebre quadro. L'avere quel grande genio scelto a suo collaboratore Alberto Paolini, è una luminosa prova del merito di questo artefice,

il quale oltre gli ornamenti della tavola, fece nella predella le quattro storie di Nostra Donna che tuttora si vedono nella sagrestia della Chiesa di Monteluci. Rappresentano la Natività, lo Sposalizio, la Presentazione al tempio, ed il Transito della Vergine, e se sieno bellissime non giova ripeterlo, dopo aver detto che furono ordinate da Raffaello per ornare quella tavola tanto stupenda, delle quali la migliore è la terza, ove sono figurine, specialmente quella di Maria che sale i gradini del tempio, sì nobili e gentili, sì soavemente espressive, che si vede in quei puri tipi impresso l'amore e l'ineffabile misticismo della scuola Umbra.

— Fra gli altri allievi del Perugino, nomineremo Francesco Melanzi di cui in Montefalco è una tavola con la Vergine, piuttosto graziosa. Lì stesso trovasi il quadro di Nostra Donna col bambino Gesù di Tiberio d'Assisi, ben colorito e non scevro di grazia peruginesca; non quanto però n'ebbe il maestro cui imita un po' debolmente, come si ravvisa nelle quattro storie della vita di san Francesco, fatte a fresco nell'atrio della cappella detta delle Rose in santa Maria degli Angeli in Assisi. La prima rappresenta il Serafico portato dagli angeli alla cappella della Porziuncula: la seconda, la visione che egli ebbe di Gesù Cristo: la terza, quando è ricevuto dal Pontefice Onorio III.: e la quarta, la pubblicazione della indulgenza del perdono fatta da sette vescovi. Fu loro condiscepolo Pompeo Cocchi, noto oggi soltanto per una bella tavola nella cappella di santo Stefano nel Duomo di Perugia. Essa è quella che attribuivasi al Pinturicchio, a cui fu giustamente tolta per restituirla al suo vero autore, il di cui nome leggesi in una cartella nel fregio dei

pilastri che ornano il trono a forma di nicchia, ove è assisa Nostra Signora che stringe e sè con grazia e vero affetto il suo pargoletto ritto in piedi su le sue ginocchia, con ai lati san Lorenzo e san Niccolò di Bari. Il vigore del colorito, la castigatezza del disegno, la maestà delle figure, la leggiadria, la modestia e la santità che specialmente traluce dal volto bellissimo di Maria, tutta affetto e grazia nel suo atteggiamento, fanno deplorare la perdita della Nascita del Redentore dipinta da Pompeo a fresco in una cappella della chiesa di Monte Marcino Vecchio. Come scolare di Pietro è conosciuto parimente Sinibaldo Ibi, che dipinse per la Cattedrale di Gubbio la tavola rappresentante Nostra Donna col bambino fra sant'Ubaldo e san Sebastiano, nella quale scrisse il proprio nome. Vuolsi eziandio che sia sua la tavola con la Vergine in trono e due santi in piedi, nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Perugia, nella quale città nel luogo ove anticamente era l'Udienza del collegio dei notari vedesi una tavola certa di questo artefice, siccome si scopre dalla sottoposta iscrizione. È una Vergine Annunziata dall'angelo, con Dio Padre ed alcuni angeli in alto, opera migliore dell'altra, ma ambedue ci fanno conoscere un pennello poco felice.

Genga — Chiuderemo la scuola del Vannucci col nome di un bravo pittore, di un valentissimo architetto, il quale, dopo essere stato per degli anni da Luca Signorelli, con cui lavorò nel Duomo d'Orvieto e in Siena, passò alla scuola del Perugino, presso al quale stette tre anni, e questo tempo bastò perchè ne apprendesse la maniera, alla quale però non si tenne sempre fedele, e si perfezionasse nello studio della

prospettiva, in cui riescì veramente eccellente e da meritare gli elogi del Serlio. Questo artista di cui ancora il lettore ignora il nome, è Girolamo Genga, il quale non contento dell'istruzione avuta da Pietro, si recò in Firenze, e studiate le opere di quelli che allora avevano grido, potè poi con bel metodo di composizione, e bellissimo disegno, condurre dei dipinti che fanno vedere quanto ei fosse ancora in questa arte valentuomo. Ebbe eziandio un bel colorito, e delle sue tavole, è tenuta per cosa assai pregevole la Resurrezione del Redentore nella chiesa di Santa Caterina da Siena a Roma, sebbene in questa il colorito sia piuttosto pesante e poco variato. Vi si ammirano però delle belle attitudini nei soldati alla guardia del sepolcro, e buone arie di teste nelle Marie, specialmente nella prima che è una bella figura di Vergine. Il Redentore è circondato da varii angeletti, i quali indossano vesti di veli sì trasparenti, che ne lasciano vedere tutto il nudo. Lo stile è ben'altro di quello del Vannucci, e sembra che ritragga molto da quello della scuola di Giulio Romano. Finalmente gli scorti, e la grandiosità della composizione, ed il disegno aggiungono a questa tavola altre belle qualità.

Un altro ragguardevole lavoro del Genga è l'affresco che ei condusse in una cappella della chiesa di San Francesco a Forlì, rappresentandovi l'Assunzione di Nostra Signora con varii angeli attorno, e i profeti con gli apostoli in basso, che attoniti rimirano la gloria della Regina del cielo; ed in questa pittura, quantunque oggi andata a male, si vede un artista assai ben versato nel disegno e nella composizione. Tale Girolamo appare altresì nel bel quadro esistente nella Pinacoteca di Brera

a Milano, in cui sopra un seggio figurò assisa la Vergine che graziosamente pone una mano sulla spalla del piccolo Precursore che le sta alla destra sorretto dalla madre, mentre con l'altra è in atto d'accarezzare il suo celeste infante, che ritto in piedi avanti alle ginocchia di Maria che lo rimira affettuosamente, erge la destra col segno della triade e benedice. A sinistra della Vergine è una santa a mani giunte, e ai lati verso l'estremità del quadro, due santi per parte, posti in piedi, e sul davanti presso il trono di Nostra Donna sono seduti i quattro dottori della chiesa che ànno in mano i loro dischiusi volumi, e pare che discutano su i misteri della santa religione. In basso a piè del trono sono assisi tre cari puttini recando in mano una cartella scritta.

Dicesi d'avere dipinte varie storie in Siena nel palazzo dell'antica famiglia di Pandolfo Petrucci, e in quella sala medesima ove Luca Signorelli aveva figurata la scoperta delle orecchie asinine del Re Mida, l'assassinamento d'Orfeo e di Amore e un Baccanale; opere che allora piacquero meno di quelle ivi dipinte da Girolamo Genga, che rappresentò la continenza di Scipione, l'arrivo di Paride per rapire Elena, l'incendio di Troia, e nella volta alcuni baccanali ed altri scherzi. Di tutte queste pitture oggi non resta vestigio, e perduti sono eziandio i dipinti da lui condotti in compagnia di Timoteo Vite in Urbino, e gli altri nell'imperiale di Pesaro, ove fu aiutato da Raffaellino del Colle, e da varii altri artefici. Malgrado ciò, quelle poche pitture che avanzano bastano a far prova che non solo il Genga fu grande nell'architettura, ma benemerito ancora nell'arte del dipingere.

— Per rendere completa questa prima epoca, altro non ci resta, che far menzione di altri minori artisti scolari d' ignoti maestri. Fra questi è Paolo Agabiti, il quale segue il fare di Carlo Crivelli veneziano, vissuto molti anni in quelle parti della Marca, su la maniera del quale colorì ed atteggiò le figure, di che fa fede un suo quadro nella chiesa di Santa Maria del Piano di Sassoferrato, rappresentante la Vergine seduta in alto seggio, ed ai lati san Giovanni Battista e santa Caterina, colorita con vaghezza, e diseguata esattamente. Nel gradino sono piccole storie della passione del Redentore, e vi si legge il nome dell'Agabiti e l'anno 1518. Un'altra sua tavola vedesi nella chiesa di San Francesco di Corivaldo con la data del 1522, e due anni dopo eseguì l' altra esistente nella chiesa di Santa Croce in Sassoferrato, nella quale espresse san Benedetto che raccoglie sotto il suo mantello molti monaci ritratti dal vivo. Sullo stile del Crivelli è parimente il quadro dipinto per l'Altar maggiore dei Minori Osservanti di Jesi, con Nostra Donna in mezzo a due santi.

— Con questo pittore accompagneremo Francesco da città di Castello, di cui in patria si à una tavola con la Vergine Annunziata condotta con ben intesa prospettiva per un altare dei Conventuali. Egli è noto altresì in Roma, ove si vuole che dipingesse in Araceli in quella medesima Cappella nella quale si ammirano le belle pitture del Pinturicchio e del Signorelli. Nella Galleria Borghesi è una bella tavola con la Samaritana al pozzo dovuta a Pietro Giulianello, che ebbe un fare presso a poco identico a quello di un Palmerini urbinate, del quale in patria è nella chiesa di Sant'Antonio una tavola con varii

santi, molto stimata, e da essa si congettura che l'autore fosse condiscepolo di quel grande genio di Urbino.

— Più attaccati all'antica maniera dei quattrocentisti si mostrano Bartolommeo e Pompeo da Fano, padre e figlio, i quali fecero in patria nel 1534, per la chiesa di San Michele, il santo titolare in atto di scacciare il Lucifero, con ai lati due angeli, portando l'uno la bilancia, e l'altro la scudo, emblemi del santo Arcangelo: nella parte inferiore del quadro rappresentarono la resurrezione di Lazzaro, sottoscrivendosi. Morto il padre, Pompeo continuò l'arte sempre tenacissimo ai vecchi maestri, con durezza di contorni, monotono nella composizione, e crudo nel colorito; ciò fu notato in quel quadro con varii santi che da sè fece per la chiesa di Santo Andrea di Pesaro, e che fu trasportato in Milano dopo la distruzione di quel sacro edifizio. Sembra che Pompeo fosse della famiglia dei Morganti, imperocchè nella tavola della resurrezione di Lazzaro nella chiesa dei Padri di San Francesco a Filottrano, si sottoscrisse Pompeo Morganti da Fano. Al dire del Civalli, Pompeo dipingendo negli ultimi anni della sua carriera una tavola per la terra di Massignano, si allontanò un poco dai modi della vecchia scuola. Mariano da Perugia, Lorenzo pittore, e Giuliano da Fano d'altro non sono degni che d'essere soltanto nominati.

— Quantunque siamo di già giunti nei primi anni del secolo decimosesto, Roma non à prodotto ancora nulla del suo, e la serie dei pittori, dei quali sin'ora abbiamo parlato, è formata da tutti gli artefici fioriti nello Stato della Chiesa. La città eterna, comunque non più straziata da partiti, dormiva tuttora il sonno dell'inerzia, e tanta

scarsezza di pittori, e sì poco gusto per le arti ci fanno vedere che le calamità dalle quali era stata travagliata avevano paralizzato le sue forze, e la civiltà non aveva per anco cancellati totalmente i segni della passata barbarie. Fa meraviglia che la Metropoli della Cristianità, nella quale erano redivive le antiche grandezze imperiali, restasse nell'esercizio delle belle arti assai indietro a molte altre città italiane, che avevano assai meno gloriose tradizioni. Firenze, Venezia, Bologna, Siena, Genova, città quasi edificate da pochi anni, e perciò senza memorie di passate grandezze, furono le prime ad accendere la fiaccola dell'incivilimento; ma quella luce vivificante non aveva per anco illuminato l'eterna città, che non scaldata dal fuoco rigeneratore non provava ancora nel suo seno quel movimento fecondante che rianimava le nostre repubbliche.

Roma del medio evo non seppe valersi dei mezzi morali per basare fondatamente la forza reale dello Stato, appunto come avevano praticato gli antichi Greci. Infatti le medesime cause che alzarono in Grecia le arti alla più sublime perfezione, produssero i medesimi effetti in Firenze, ove le arti erano impiegate ed incoraggiate, poichè in esse la repubblica vedeva la gloria, la ricchezza e la prosperità dello Stato. Firenze nel 1215 aveva di già riformata per ben due volte la sua costituzione; ed accalorata ognora più dal fuoco del patriottismo, cercava con le magnanime istituzioni e con la protezione delle arti acquistare sempre più gloria, onore e potenza. Firenze infatti nei primi anni del secolo decimosesto era il centro della civiltà europea.

Ma in Roma le fazioni, lungi di risvegliare, avevano

infiacchito lo spirito pubblico, ed è sorprendente che quel popolo indomito ed orgoglioso della sua passata grandezza, non abbia riconosciuto nelle arti il mezzo per elevarsi nuovamente ad una grandezza morale, superiore di gran lunga a quella che avrebbe potuto acquistare con lo ristabilimento dell'impero, che d'altronde non aveva più quel prestigio, nè poteva produrre quei benefici effetti di una volta. I Papi mal sicuri di risedere in mezzo ad un popolo che non voleva riconoscere la loro sovranità, si videro spesso costretti di trasportare fuori di Roma la loro sedia pontificale, ed in ultimo di fissare la loro residenza in Avignone. Durante la lunga assenza dei pontefici, Roma, come per il passato, fu abbandonata a sè stessa, e divisa da due partiti nemici accaniti, per cui spesso alla testa degli affari presedevano due senatori, i quali, per la lontananza del capo supremo dello Stato, amministravano la giustizia come meglio loro tornava il conto.

Fra gli altri mali prodotti all'arte dall'allontanamento dei papi da Roma, fuvvi quello che quasi tutte le città e terre dello Stato ecclesiastico si emanciparono dalla dominazione del Papa lontano, ed in quel trambusto di rivoluzioni, l'arte non poteva minimamente prosperare; ed era tale la giusta avversione al potere temporale dei Papi, che lo Stato della Chiesa sotto il pontificato di Innocenzo VI. era quasi sul punto di toccare la sua completa dissoluzione, e specialmente dopo che Roma fece dipingere in Campidoglio capoverso, come traditore, Cola di Rienzo, il quale per la sua vanità personale, e per gli eccessi di tirannide a cui si diede, fu abbandonato dal popolo nel momento in cui il tri-

buno di Roma aveva bisogno del suo aiuto per non rimanere sopraffatto dalle armi di Giovanni Pipino da Minerbino, barone napoletano, che contro di Cola era unito con i baroni romani e col cardinale legato del Papa.

Era mai possibile fra tante turbolenze e disordini che le arti risorgessero in un paese, ove l'emulazione non aveva nessun dominio su lo spirito pubblico, ove la costituzione dello Stato non aveva nessuna alleanza con la religione, ove veruna istituzione fraternizzava i cittadini fra loro? In Firenze tutti i cittadini indistintamente erano divisi in dodici confraternite di arti e mestieri, e ciascuna di queste aveva un proprio magistrato, una cappella, un santo per patrono, ed una bandiera che era per ciascuna di quelle corporazioni, il segnale della riunione religiosa, il vessillo della guerra. Ma di tutti questi grandi elementi di civiltà non ne esisteva veruno in Roma, la quale sino quasi alla fine del secolo decimoquarto era rovesciata dalle fazioni, che accanitamente si disputavano la signoria della città.

Ma stanco alla fine il popolo romano di tante calamità, alla morte di Gregorio XI. si levò in rumore, e nel tempo che i cardinali erano chiusi in conclave, gridando che non voleva più vedere la Sede apostolica in Avignone, ove i cardinali per lo più francesi avevano intenzione di trasferirla, ordinò che su la cattedra di San Pietro sedesse un Papa italiano. Fu allora nel 1378 che Bartolommeo Prignani da Napoli, arcivescovo di Bari, vestì il manto pontificale, sotto il nome di Urbano VI.

Ma la residenza del Papa in Roma non diede la pace alla città, imperocchè Castel Sant'Angelo era sempre co-

mandato da un capitano francese, alcune bande brettone combattevano contro bande italiane per Roberto di Ginevra, eletto Papa sotto il nome di Clemente VII. dai cardinali francesi, col consenso della Francia e della Regina di Napoli, che dichiararono Urbano decaduto dal trono pontificale. Alcune discordie insorte fra i Romani ed il Papa costrinsero questi a ritirarsi in Perugia dopo avere vagato per Napoli, Genova e Lucca, nel tempo stesso che la Chiesa era divisa dallo scisma, ed i pontefici d'Avignone continuavano a volere esercitare da per tutto il loro dominio spirituale.

Nè più efficace per la pace di Roma fu dopo la morte d'Urbano l'elezione di Bonifazio IX., il quale ancor egli si vide costretto per propria sicurezza a rifugiarsi a Perugia, nè il brevissimo pontificato d'Innocenzo VII. fu privo di turbolenze, e soltanto la Chiesa romana potè ricuperare la sua quiete e dignità, ed avere un solo supremo pastore, dopo che, deposti i tre ostinatissimi antipapi, Gregorio XII. Giovanni XXIII. e Benedetto XIII. nel concilio di Costanza ottenne la tiara Martino V.

Malgrado ciò, le arti non avvantaggiarono per nulla, quantunque verso quel medesimo tempo Masaccio andasse a dipingere, come si è detto, nella chiesa di San Clemente; e quelle opere cotanto ammirabili avrebbero dovuto ridestare nei Romani il gusto per la pittura. Egli aveva ancora lavorato sì a fresco che a tempera in Santa Maria Maggiore e altrove, e con lui erano stati pure in Roma, chiamativi da Martino, Vittore Pisanello e Gentile da Fabriano, che insieme dipinsero opere bellissime in San Giovanni a Laterano. Tuttavia quegli stupendi dipinti non produssero veruno effetto di sorta, e quan-

do poi, pria che fosse cacciato da Roma Eugenio IV. che poco sapeva d'arte, pensò fare di bronzo le porte della Basilica di San Pietro, non trovando alcuno artefice in Roma, dovette valersi dell'opera di maestri fiorentini, ma in luogo di scegliere un Ghiberti, un Donatello o un Brunelleschi, insinuato dai suoi ministri, in fatto d'arte meno conoscitori di lui, ne diede la commissione a due artisti assai mediocri, ad Antonio Filarete e a Simone fratello di Donatello, i quali fecero un'opera debole al pari del loro ingegno.

Ma i Papi, che di già avevano ristabilita la loro sede in Roma, cominciavano a comprendere che per acquistare il favore popolare bisognava coltivare l'ambizione dei Romani, i quali volevano vedere nella novella corte pontificale il fasto, lo splendore e la magnificenza dell'antica corte imperiale. Ma meglio che da Martino, questo nuovo sistema politico fu inteso dal successore di Eugenio, Niccolò V., il quale riacquistando alla Chiesa la turbata pace per lo scisma della Chiesa greca, abbiamo visto con quanto zelo si adoperasse perchè la Metropoli del mondo cristiano risorgesse ricca di grandiosi e magnifici monumenti. Cominciò allora a proteggere con ardore le lettere, e chiamando le arti in sostegno della religione e della sua potenza spirituale, l'anno del giubbileo 1450, attirò a Roma un numero considerevole di pellegrini e di curiosi, e con essi delle vistose somme di danaro, cui il Papa impiegò utilmente per abbellire di magnifici edifizi la Città eterna.

Con più o meno calore il di lui esempio fu sempre seguito dai suoi successori, e sebbene Callisto III. più che altro badasse ad arricchire i suoi nepoti, e to-

gliere Costantinopoli dalle mani dei Turchi, per la quale vana impresa armò una flotta che finì di depauperare lo Stato, Pio II. che gli successe, almeno per quanto glielo permisero le esauste finanze pubbliche, concorse ancor egli all'abbellimento di Roma, e mostrò in fare ciò tanto zelo, che mancandogli il danaro dello Stato, supplì col proprio, e dobbiamo alla di lui liberalità la scala di San Pietro, che ognora più andava in rovina; il principio del portico ove il pontefice dà la benedizione al popolo; la rocca di Tivoli; ed in Siena, oltre un palazzo che donò alla di lui famiglia, edificò quella celebre libreria, nella quale più tardi, sotto il pontificato di Pio III., che era pure un Piccolomini, andò il Pinturicchio a dipingere i fatti più splendidi della vita di quel pontefice, che dopo avere nel congresso di Mantova, da lui appositamente convocato, ottenuti da tutti i principi di combattere riuniti le armi ottomanne che minacciavano invadere tutta Europa, morì nel momento che in Ancona era già pronta la spedizione di quella crociata, di cui egli voleva essere il capo.

Sebbene Paolo II. fosse poco amico delle arti e della letteratura, pure, per seguire il sistema dei papi che lo avevano preceduto, prese ancor egli a favorirle, ma per accrescere di più il lusso smodato della sua corte. Quale amore egli avesse per le arti belle, e con quale scopo facesse vista di proteggerle, lo veggiamo dall'avere egli dato il guasto ad uno dei più preziosi monumenti di Roma imperiale per fabbricarvi un palagio, sui disegni di Giuliano da Maiano fiorentino: questo palazzo s'innalza sontuosamente nella piazza di san Marco in Roma, e per lo più fabbricato con molti blocchi di pietra, tolti

dal Colosseo. L'istesso architetto per ordine del medesimo Papa ingrandì magnificamente la chiesa di Loreto, e costruì nel palazzo Vaticano un cortile con tre ordini di logge, e si crede esser quello che oggi addimandasi di san Damaso.

Dopo che i Papi compresero quale doveva essere la loro politica per assoggettare i Romani alla loro devozione, quasi tutti si studiarono d'abbellire la città santa, e Sisto IV. fu uno di quelli che con Niccolò V. preparò l'aureo secolo di Roma. Egli infatti con grande generosità si diede a edificare e restaurare varii edifici pubblici, non che torre via dalle fabbriche quei portici che facevano brutto l'aspetto della città. Presentandosi in quel tempo l'anno del giubbileo, con le grandi somme che in quella circostanza impinguarono la Camera apostolica, fabbricò dalle fondamenta il ponte che da lui fu chiamato ponte Sisto, ampliò e rifece in miglior forma lo Spedale di Santo Spirito, la chiesa di Laterano, restaurandone il palazzo che minacciava rovina. Rifece la tribuna dei Santi Apostoli, la chiesa di San Pietro in Vincola, di Santa Susanna, e molte altre risarcì a sue spese, come dal suo stemma gentilizio e dalla iscrizione si vede. Edificò di nuovo la chiesa di santa Maria della Pace, rialzò le mura della citta, ricondusse l'acqua vergine in Roma, ingrandì e restaurò la Libreria vaticana, arricchendola di molti rari libri, che mandò a ricercare per tutta Europa. Ma, dei tanti monumenti eretti dalla munificenza di questo Papa, niuno fu più vantaggioso per le arti, e recò più immortale onore al suo nome, della cappella ancor oggi chiamata Sistina, cui il Papa fece ornare di pitture dai più insigni pennelli che allora fiorissero in To-

scana e nell'Umbria. Noi già abbiamo parlato delle storie che vi dipinsero il Rosselli, il Ghirlandaio, Luca da Cortona, il Perugino e Sandro Botticelli che ne ebbe la soprintendenza del lavoro, sicchè non importa più dire altro di quelle opere, le quali, se anco nella volta e nelle pareti Michelangelo non ne avesse dipinto la terribile e grandiosa composizione del Giudizio universale e della Genesi, avrebbero sempre resa celebre quella cappella, edificata dal fiorentino Baccio Pintelli, quello stesso che architettò le fabbriche sopra dette, non che al cardinale Della Rovere il palazzo in Borgo Vecchio, e la chiesa di San Sisto fatta per ordine del Papa, che gli fece parimente restaurare in Assisi la chiesa ed il convento di San Francesco.

L'essersi il Pontefice servito di artefici toscani, è prova che nella città eterna le arti ancora non avevano gettate le loro radici, e sebbene fra quei maestri fosse il Vannucci, oltre che questi non era propriamente romano, perchè nato in Città della Pieve presso Perugia, egli stesso divenne più gran pittore dopo avere studiate le opere degli artisti fiorentini, i quali erano allora i soli che tenessero lo scettro della pittura in Italia, ed è perciò che essi venivano invitati da tutti i sovrani d'Europa che ambivano vedere le loro reggie e i loro palagi di piacere abbelliti dai più illustri pennelli di quel tempo; e per l'istesso loro primato eglino furono i maestri di quanti vollero farsi grandi nell'arte.

Ed in sostegno di quel che ora si diceva, occorre dire, che alla morte di papa Sisto l'opera del suo sepolcro, che fa parte della cappella del Sacramento in san Pietro di Roma, fu affidata ad Antonio il Pollaiolo,

che fece cosa bellissima; ma per esser troppo ricca di ornamenti, alcuni la pongono dopo della tomba di metallo che egli stesso fece poi al pontefice Innocenzio VIII.; opera per elegante semplicità assai pregevole.

Non meno di Sisto, mostrò protezione e liberalità ai letterati e agli artisti Innocenzo, il quale imitando l'esempio del suo predecessore, fece erigere la diaconia di Santa Maria in via lata, e di Santa Maria della Pace, ed eziandio la tribuna sopra l'altare maggiore di San Pietro e di San Giovanni Laterano. Nel palazzo Vaticano fece fabbricare nel primo cortile tutti quegli appartamenti intorno i vaghi e deliziosi giardini con grandiosi portici in quel luogo detto di Belvedere, ove furono chiamati a dipingere il Mantegna ed il Pinturicchio, l'uno una cappella, che barbaramente fu poi atterrata da Pio VI. nell'ingrandire di un nuovo braccio il Museo vaticano; e l'altro alcune loggie, in una delle quali con bellissimi effetti di prospettiva ritrasse le principali città d'Italia. Il Pinturicchio fu similmente adoperato dal successore d'Innocenzio nelle stanze della Mole Adriana, dopo che Alessandro VI. la fe ridurre da Antonio fratello di Giuliano da Maiano in forma ed uso di fortezza, la quale d'allora in poi prese nome Castel Sant'Angelo, del quale con le altre fortificazioni nelle vicinanze di Roma fu dato il comando al figliolo del Papa, Cesare Borgia duca di Valentino e di Romagna, gonfaloniere della Chiesa e tiranno dei popoli che gli prestavano obbedienza.

Nella stessa sua grande avarizia, nella stessa sua perfidia e dissolutezza di costumi, Alessandro VI., quasi per non allontanarsi dalla politica dei suoi predecessori, con l'erigere delle nuove fabbriche cercò rendersi bene-

volo ai suoi sudditi, tanto più che questi nella di lui elezione al pontificato vedevano la rovina dello Stato, attesa la turpe condotta di questo Borgia, prima che ottenesse la tiara. Ma il fasto della sua corte, la sua sagacità e solerzia, la sua meravigliosa destrezza e sollecitudine negli affari di grande importanza, ed il potere del duca Valentino che aveva sotto di sè tutte le Romagne, opponendosi alle turpitudini e all'avarizia del Papa, non fecero sentire tanto sensibilmente ai Romani la sua tirannide, e la sozzura delle sue laidezze con la bella Vannozza, dalla quale ebbe figlioli, e fra gli altri la famosa Lucrezia Borgia, che non solo con i fratelli, ma con l'istesso Alessandro VI. si vuole che tenesse incestuose tresche.

Senza però occuparci più dei vizi di questo Papa, diremo che egli fece fabbricare quella parte del palazzo Vaticano che tuttora porta il nome de'Borgia; e bisogna ancora dire che a quest'epoca lo splendore e la magnificenza della corte pontificale avevano di già affascinati i Romani per modo, che i Pontefici non avevano più nulla a temere delle popolari antiche turbolenze; ma nel mentre che i Papi consolidavano il loro potere temporale nell'eterna città, cominciavano a perdere sensibilmente la grande autorità che da lunghissimo tempo avevano esercitato in tutta Europa. Dal momento però che si avvidero che la loro esterna potenza morale cominciava a crollare, i Pontefici, quasi per mantenersi sempre in una superiore grandezza, ed imprimere nell'animo dei monarchi e dei popoli l'idea della loro imponente magnificenza, fecero della loro capitale la più splendida e sontuosa residenza per il fasto della loro corte, la più illustre città

dell' universo per la ricchezza e la rarità dei preziosi monumenti d'arte, con i quali si studiarono splendidamente decorarla. Il palazzo Vaticano e la basilica di San Pietro, i due più grandiosi e magnifici monumenti che sieno nel mondo, provano come i Pontefici abbiano fatto di Roma la più grande e classica scuola di belle arti; a quei due sontuosi monumenti va intimamente legato il nome di Giulio II. e di Leone X., e con essi quello di Bramante, di Michelangelo e di Raffaello.

Dopo avere osservato, che Roma non ha fin qui prodotto nulla di meraviglioso, e che i Papi per abbellire e decorare la loro capitale ànno dovuto chiamare gli artefici dagli stati circonvicini: e dopo avere noi complessivamente annoverati i pittori delle città pontificie nella scuola romana, bisognerà dare un' idea generale del risultato complessivo delle fatiche di questi medesimi artisti. In quanto alla parte tecnica dell' arte troviamo l' istesso carattere ed il medesimo graduato progresso delle precedenti scuole, vale a dire osserviamo nelle produzioni della scuola romana poca fecondità d'invenzione, povertà nelle operazioni del pennello, una certa ruvidezza di stile, sebbene compensata dalla purità dei tratti; poco impasto ne' colori, non sufficiente morbidezza di tinte, nè le figure ànno quella vita e quel moto che si desidera. La composizione è un po' simmetrica, le forme non ci offrono la verità della natura, ma a misura che ci accostiamo al Perugino ed al Pinturicchio, scorgiamo un miglioramento notabile in tutte le diverse parti della pittura, e quella stessa servile imitazione della natura, e quella certa timidità di rappresentarla scevra d' imperfezioni, cominciano a cessare, per

dar luogo ad un fare più libero e più aperto, ad una maniera più grandiosa, e più vicina al vero e al naturale.

Questo graduato miglioramento tecnico, noi l'abbiamo osservato nei prodotti della scuola fiorentina, ed in quelli della senese, se non che queste nella seconda metà del secolo decimoquinto, più o meno presto, avevano di già perduto quell'incantevole prestigio, quella purità cristiana che tanto misticamente avevano mostrato pria che fossero soggiogate dal naturalismo, rimesso in trono da uno stravagante fanatismo, che facendo obliare la sublimità del concetto della pittura religiosa, faceva innamorare della bellezza della forma. Ma gli artisti della scuola romana, e specialmente i pittori umbri, vuoi che ricevessero le loro celestiali ispirazioni dal Santuario d'Assisi, vuoi, come è più verosimile, che fossero dotati di un sentire più delicato, o avessero un'anima tenerissima e piena di pietà, e perciò capaci di esprimere con affetto infinito i misteri della passione e le ineffabili gioie del cielo, seppero in quell'epoca corrotta serbarsi incontaminati dall'alito pestifero del naturalismo che, invadendo le scuole, aveva distrutta tutta la religiosa purità delle loro produzioni. Infatti dalla scuola fiorentina sin da mezzo secolo era di già sparito quell'ideale mistico, onde le pitture dell'Angelico ti riconciliano alla devozione; la senese da qualche tempo aveva similmente subito il medesimo cangiamento, e quasi da per tutto l'arte negli ultimi anni del decimoquinto secolo aveva di già cominciato a dimenticare la parte intellettuale, per coltivare quasi esclusivamente la parte sensibile; mentre sotto il mistico pennello del Pe-

rugino, del Pinturicchio e del Francia, essa conservava tuttora, sino ai primi anni del novello secolo, quella purità religiosa, quella purissima spiritualità, che è la vera essenza caratteristica della pittura cristiana.

In quanto poi al tecnicismo dell'arte, si dovrà dire che il Perugino e gli altri due grandi maestri, dai quali non possiamo separare Gian Bellini, di poco rimasero lontani dalla perfezione che veggiamo nelle opere dei cinquecentisti; tuttavia si dovrà convenire, malgrado quella grazia e facile semplicità, quel dolce colorito, quella nettezza e freschezza di tono, quel bel garbo di fattezze, quella bella verità di teste e di atteggiamenti, i loro dipinti non offrono un complesso di bellezze particolari, e soltanto bastano per mostrare che quegli artefici sapevano mettere stupendamente in armonia il concetto e la forma dell'arte, la quale vi appare avanzarsi sempre più verso la via di un completo perfezionamento. Se non che abbisognavale ancora altra pienezza di contorni, altra beltà più scelta, altra verità d'espressione, maggiore legame e ricchezza nella composizione, grandiosità di stile e di concetti, invenzioni peregrine, vaghezza, nobiltà, universalità in ogni soggetto dell'arte.

Era però ben difficile allora raggiungere tanta suprema bellezza, tanta perfezione tecnica, imperocchè ci voleva un talento straordinario, che, sortito dalla natura il genio dell'arte, avesse posseduto tutti i più essenziali requisiti per riunire insieme le grazie e le bellezze della natura con la più meravigliosa facilità, con la più soave dolcezza dell'incanto di quest'arte divina. Ma non andò molto che si ottenesse ancora questa sublime perfezione, poichè educandosi frattanto in Raffaello quel genio gran-

dissimo che abbisognava, non appena comparvero le sue prime opere, si vide l'arte sostanzialmente cangiata, si conobbe poi con quanta intelligenza, con quale finezza associasse a tanta bellezza di modello, tanto prestigio di esecuzione.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA BOLOGNESE E FERRARESE

EPOCA PRIMA

Come in tutte le altre città italiane, così l'arte in Bologna, dopo i secoli della barbarie, à esordito con le opere dei vecchi maestri greci, dai quali, è presumibile, che i primi artefici bolognesi sieno stati ammaestrati, o almeno questi ànno battuto le orme da quelli segnate. Le pitture antichissime ivi ancora esistenti ne sono una prova incontrastabile, osservandosi in esse tutta quella goffa maniera tenuta da quei Greci, che nei primi due secoli della nostra civiltà lavoravano di mosaico in Italia. Ed il Malvasia stesso, facendo vedere che in Bologna anco in quei bassi tempi vi siano stati dei pittori, chiama deboli è insulse, per non dire sciocche e spropositate, le figure dei suoi primi quattro artefici, cioè di Guido, di Ventura, di Ursone e di un anonimo, che dipinsero sacre immagini e diverse storie dal 1115 al 1248; onde è d'uopo fissare la fondazione di questa scuola nel

principio del secolo decimoquarto, quando Odorigi da Gubbio, eccellente miniatore di quei giorni, apparì in Bologna a coltivare l'arte.

Ignorasi da chi costui abbia imparato l'arte del miniare, ma tutte le buone ragioni ci spingono a credere che il suo maestro sia stato uno di quei tanti miniatori che in quel tempo abbondavano in Italia, su i quali ei però si distinse per un migliore disegno. Vuolsi essere stato chiamato in Roma da Benedetto IX. a miniare molti libri della Biblioteca Vaticana, ma se l'Alighieri non ne parlasse nel Purgatorio, ove lo trova fra i superbi, poichè Odorigi tenevasi il miglior miniatore che fosse al mondo, forse si sarebbe ancora ignorato il nome di questo antico artefice, del quale nulla altro più sappiamo; come nulla si saprebbe di Franco suo discepolo, se Dante non facesse dire a Odorigi.

> Frate... più ridon le carte
> Che pennelleggia Franco bolognese;
> L'onor è tutto or suo, e mio in parte.

Franco — Il Vasari racconta che Franco, come il suo maestro, sia andato a Roma a miniare alcuni libri pel medesimo Pontefice, e da quel poco che soggiunge, pare che egli lo tenesse per un valentuomo, poichè nella propria raccolta aveva di sua mano disegni di pittura e di minio, e tra essi un'aquila molto ben fatta, e un leone che rompe un albero, bellissimo. Il che vale quanto il dire che Franco non solo valeva nel miniare, ma era sin'anco buon pittore, e di un merito tale da dirsi ben fatte e bellissime le cose sue.

Pochissimo oggi rimane in Bologna di questo artefice, e muovesi anco dubbio, se la Vergine sedente in

trono, nel Museo Malvezzi, con la data del 1313, e l'altra tavoletta a tempera rappresentante una Nostra Donna, della Galleria Ercolani, sieno del suo pennello, quantunque il biografo aretino voglia che questa ultima sia realmente pittura di Franco. Se questa tavoletta debbasi a lui in realtà, bisogna convenire che questo artista abbia avanzato il suo maestro, vedendosi in quell'opera un fare che, sebbene non sia del tutto lontano dalla durezza e goffaggine bizantina, è nondimeno tale da far vedere che l'arte, come in Firenze per Cimabue, cominciava per Franco a migliorare in Bologna, ove fece parecchi discepoli, per cui riguardasi il Giotto della sua scuola; dal merito del quale però non è lungi di poco.

Tuttavia Franco divide col gran maestro fiorentino il vanto d'avere fondato in patria una scuola, nella quale si formarono varii pittori, che fecero delle innumerevoli opere nella chiesa della Madonna di Mezzaratta, la quale, relativamente alla scuola bolognese, è ciò che è il Camposanto di Pisa alla fiorentina; cioè un museo di pittura, il luogo ove operarono tutti i più rinomati pittori bolognesi del secolo decimoquarto, ove insomma si vede quali progressi aveva l'arte fatto in Bologna, ed in conseguenza qual differenza corre fra questa e la scuola che contemporaneamente dominava in Firenze. Se si eccettuano le opere di Jacopo Avanzi, il quale si lascia dietro quanti mai allora maneggiavano la matita e i colori, imperocchè mai niuno fece in quel tempo pitture per colorito, per verità ed espressione, mirabili al pari delle sue, le altre che adornano la chiesa di Mezzaratta, per quanto nell'invenzione mostrino una certa novità, estro

e calore, e sieno poi colorite con freschezza e vivacità veramente grande, non sono d'altronde così eleganti, ben compartite, e adorne di quella cara semplicità come i dipinti dei giotteschi, di maniera che per quanto ancora i Bolognesi faccian vedere bell'impasto di colori, bel modo di disegnare e vestire le figure, il miglioramento di quelle loro pitture, quasi direi, è un progresso di pratica, e nemmeno portato tanto oltre; ciò che non può dirsi di quelle dei seguaci di Giotto, imperocchè quanto si osserva e si ammira di bello nelle opere di questi, non è che il risultato di un profondo studio, fatto da un ingegno sublime, qual fu il loro immortale caposcuola.

Vitale — Vitale da Bologna, detto delle Madonne dal suo esercizio di dipingere quasi esclusivamente queste sacre immagini, è il primo scolare di Franco, e uno di quelli che lavorarono a Mezzaratta. È di lui, nella Galleria Malvezzi, un san Benedetto fra varii santi, e una Nostra Donna col bambino Gesù nella Pinacoteca di Bologna. In questi dipinti si osserva che Vitale aveva di già cominciato ad acquistare una certa grazia nei volti, ma non quanta ne mostrano le Madonne di Giotto, spirito nelle movenze, ampiezza e ricchezza nei vestiti, e molta diligenza nell'esecuzione; però il disegno è sempre secco come nei più antichi, e la composizione non è compartita nel modo che fa il merito dei seguaci del grande fiorentino; nel resto è soavemente espressivo, e le sue sante Vergini respirano ineffabile amorevolezza di paradiso.

È anco ammirabile, riguardo ai tempi, quella immagine da lui dipinta nel 1320 per la chiesa della Madonna del Monte, fuori Porta San Mammolo in pa-

tria, e che ora conservasi nella Pinacoteca delle Belle Arti; vi è freschezza e delicatezza di colorito, volti sufficientemente espressivi. Rappresenta la Vergine col bambino Gesù ritto su le ginocchia, il quale tenendosi con una mano all'azzurro manto della madre, così leggiadro e grazioso si volge affettuosamente a un devoto che gli vien presentato da uno dei due angeli laterali. È ancora bella l'altra dipinta nel 1345 nella chiesola, detta comunemente della Madonna dei Denti, e sì in questa, come nella precedente, oltre di una viva espressione di santo affetto, di una certa grazia nei volti, e nelle mosse, di un leggiero ed ampio panneggiamento, si scorge un colorito di carne di tal freschezza, che si direbbe di certo impastato da brevissimo tempo.

Fu Vitale il primo fra i Bolognesi a spogliarsi dell'antica rozzezza non solo, ma ad inventare con più peregrinità di concetti, a dar vita e moto alle figure, e ciò si osserva nella Natività del Redentore dipinta nel primo chiostro di San Domenico; ma meglio in quell'altra anco a fresco dentro alla chiesa, presso la Cappella maggiore, ove figurando la Vergine madre e lo sposo Giuseppe in atto di adorare il già nato Messia, fece al di sopra un coro di angeli che intuonano l'osanna, onde uno dei pastori per la dolcezza di quel celeste canto, e la gioia di tanto annunzio, move frettoloso i passi per giungere ad inchinarsi riverente dinanzi al Salvatore del mondo. Questa figura è veramente bella per la verità della mossa e la vivacità dell'espressione, graziosi sono quegli spiriti celesti che esaltano la gloria del Signore, splendente di candore, di umiltà e di divino amore è il volto della santa Madre di Dio.

— La vivacità dei colori e la dolcezza dell'espressione sono le due qualità che distinguono principalmente il pennello di questo artefice, il quale, si è creduto che prendesse a istruire Cristoforo ferrarese, o, come altri vogliono, da Modena, o da Bologna, ma dalla diversità del suo stile si direbbe derivato da altra scuola. Se ne à la prova nella tavola copiosissima di santi in dieci compartimenti della Galleria Malvezzi, ove si vede eziandio che il suo disegno non era gran fatto purgato, nè il suo colorito così bello e vigoroso come quello del suo preteso maestro. Si à però qualche esempio d'avere colorito con maggior tenerezza, come la Madonna col suo divin pargoletto e sant'Antonio nella chiesa di San Domenico. Il Malvasia riferisce che Cristoforo dipinse in Mezzaratta varie istorie dalla creazione di Adamo sino alla morte di Mosè, e cita altre pitture fatte per Sant'Andrea dei Padri Penitenziari, per Santa Maria Maddalena agli Orfanelli. La Galleria Containi-Costabili di Ferrara possiede tre tavole di questo artefice, in una delle quali, in cui è scritto il nome di Cristoforo, è rappresentato nella parte superiore l'istante supremo in cui il genere umano sta per essere redento dal divino olocausto, con la Vergine, la Maddalena e san Giovanni, e nella parte inferiore Gesù Cristo nel sepolcro, con varie figure attorno. È ancor egli abbastanza espressivo, ma i suoi dipinti cedono a quelli di Vitale.

— Se questo artefice prescelse sempre di dipingere immagini di Nostra Donna, Simone Benvenuti ebbe la particolare devozione di figurare ordinariamente Gesù crocifisso, onde ebbe nome di Simone dei crocifissi, cui egli effigiava con un sentimento senza dubbio profondo.

L'Incoronazione di Nostra Signora pare che fosse altresì l'argomento favorito di Simone, il quale la replicò per ben quattro volte: una vedesi nella prima scala della foresteria del Convento di San Francesco con l'anno 1377 ed il nome del pittore, e tre altre nella pontificia Pinacoteca, delle quali la più bella, ove è Nostra Donna incoronata fra varii angeletti in alto che le fanno corteggio, è quella che vedevasi nella chiesa di San Michele in Bosco. La stessa Pinacoteca possiede varie tavole di questo abile artefice, e fra le altre quella grande ancona in ventitre compartimenti, che vedevasi prima nella sagrestia della chiesa di Santa Maria Nuova. Oltre la morte della Madonna col Redentore che riceve l'anima di lei purissima, vestita di bianco, fra una corona di angeli e di santi, vi è in alto l'incoronazione della stessa, e all'intorno l'Annunziazione, la Natività, l'adorazione dei Magi, la fuga in Egitto, la disputa fra i Dottori, l'Ascenzione del Signore, la venuta dello Spirito Santo nel Cenacolo, e poi le storiette rappresentanti Gregorio Magno inginocchiato a pregare con due cardinali presso il sepolcro dell'Imperatore Traiano, ne libera l'anima dalle pene dell'inferno, lo Spirito Santo in forma di colomba che parla all'orecchio di Gregorio Magno, sant'Agostino che dà la regola ai monaci, san Girolamo che toglie la spina al leone, ed altri santi, con al disopra la Pietà; opera pregevolissima per un certo fuoco e fantasia con che sono trattati i diversi argomenti, non che per la freschezza del colorito.

A dire il vero, Simone è uno dei più valenti bolognesi di quell'epoca, e il solo rammentare d'aver molto lavorato nella chiesa della Madonna di Mezzaratta in

compagnia di Jacopo Avanzi, uno dei più insigni pittori di quell'epoca, basta per formarsi un' idea ben vantaggiosa di Simone, il quale mostra nel nudo qualche intelligenza di anatomia; à dolce e sentita espressione, bel colorito, e ben intesi atteggiamenti. L'avere poi tanto dipinto insieme a un ingegno così vivamente favorito dalla natura, qual fu Jacopo Avanzi, si può ben comprendere quanto giovamento recasse a Simone questa compagnia, dalla quale si ebbero le trenta storie, dalla nascita di Gesù Cristo sino all'ultima cena con gli apostoli, che adornano la chiesa di Mezzaratta.

Sono queste opere tutte bellissime per motivo, espressione, facilità, invenzione, e colorito, talchè viste da Michelangelo e dai Caracci, ne raccomandarono la conservazione; ma su tutte principalmente distinguesi la storia della Piscina Probatica dipinta interamente dal solo pennello di Jacopo, il quale, come in Padova, ove l'incontreremo dandone maggiori dettagli, à spiegato un sì bel modo di colorire succoso e robusto, di disegnare con grande precisione, di comporre con spiccata evidenza, d'esprimere gli affetti con vigorosa forza di sentire, di panneggiare con giustezza, che senza dubbio quello è uno dei più bei pezzi di pittura che in quell' epoca si facessero. Noi nella scuola veneziana faremo vedere sino a qual alto punto questo egregio artefice abbia spinto l'arte, avanzando l'istesso Giotto, l'Orgagna ed altri grandi di quel tempo; e lì segnaleremo il suo distintissimo merito non pure nell'intonazione e vigore del colorito, in cui giunse al segno di pareggiare in merito i due più grandi coloritori veneziani Giorgione e Tiziano, ma nell'intelligenza grandissima che ei mostrò nei pas-

saggi dalla luce colorata alle ombre più forti, inventando così i mezzitoni, di cui non avevasi ancora idea. Faremo vedere come Jacopo nell'arte del drappeggiare fosse peritissimo, con quanto profondo intendimento imitasse il naturale, con quanto buon gusto e dottrina sapesse nelle sue composizioni disporre le fabbriche, con quale sorprendente verità egli dasse vita e moto alle figure, e specialmente ai ritratti, che faceva di una meravigliosa verosimiglianza. Dimostreremo altresì come Jacopo, guardando nelle pitture di Giusto, Giovanni e Antonio da Padova, e in quelle del Guariento, tutti seguaci del sistema tradizionale giottesco, sapesse addentrarsi nelle dottrine del loro grandissimo maestro; con quanta forza ed evidenza esprimesse gli affetti dell'animo, come ei fosse abilissimo nel significare specialmente la pietà, la devozione, la santità e l'estasi divina, come bene inteso ancora fosse il suo sistema di modellare le figure; insomma faremo conoscere che nel colorito, nel chiaroscuro e nell'espressione di quei suoi tipi tanto religiosi, non avesse in quell'epoca chi il pareggiasse.

— È d'uopo, pria d'inoltrarci, osservare che lo spirito religioso era di già in possesso della scuola bolognese, il di cui principio fondamentale era la spiritualità dell'espressione. Guidati da questo principio vivificante, gli artisti dei quali abbiamo ora parlato, non che gli altri che segnaleremo in questa prima epoca, cercarono di conseguire sempre nelle loro ascetiche rappresentanze tutti quei caratteri che attraverso la stessa forma umana possono dare una idea ben determinata dell'essenza spirituale degli Enti soprannaturali. Pieni d'entusiasmo religioso, quei pittori non attinsero le loro ispirazioni

che nel proprio loro cuore, ove eglino avevano profondamente impressa l'immagine divina che volevano esporre alla pubblica venerazione. Egli è perciò che nelle loro produzioni, benchè la parte tecnica ne sia difettosa, un incanto indefinibile, sparso da per tutto dalla più soave poesia cristiana, fa dimenticare l'imperfezione della forma, e ci riempie l'anima di squisite e pure ispirazioni. Alla vista di quei tipi così candidi e celestialmente gentili, si deve convenire che il misticismo era l'elemento dominante di questa scuola, come di tutte le altre, nei primi tre secoli del risorgimento dell'arte, la quale pura e semplice, come la religione medesima da cui veniva accalorata, era informatrice d'ingenui e sublimi concetti cristiani. Queste immagini che sono irradiate di celeste splendore, e che noi possiamo considerare come la formola estrinseca della devozione e della fede degli antichi pittori bolognesi, ci provano ciò che si racconta di Vitale, che si dedicò a dipingere esclusivamente Madonne, non avendo mai voluto figurare Gesù Cristo in croce, solito a dire, pur troppo averlo una volta crocifisso gli ebrei, e trafiggerlo anche pur troppo ogni giorno i cattivi cristiani, perchè egli rinnovellasse con le proprie mani questo nefando supplizio.

Dalmasio — Queste immagini che respirano il più puro e casto affetto, queste immagini che riguardandole religiosamente infondono forza e coraggio nell'animo nostro per sopportare con rassegnazione le avversità di questa vita terrena, ci fan certi della profonda pietà cristiana di Lippo Dalmasio, che non volendo altro dipingere che Madonne, da questo suo esclusivo esercizio, e per la grazia celeste ancora che devotamente seppe in-

carnare nel volto di quelle sacre effigie, fu soprannominato Lippo delle Madonne. Si può bene immaginare con quanta fine e candida espressione questo religioso pittore figurasse la santa madre del Verbo Divino, egli che, al par del beato solitario di Fiesole, non prese mai il pennello per dipingere la intemerata genitrice di Dio, se non preparato col digiuno, la preghiera e la comunione.

In tal modo Dalmasio purificando la sua immaginazione, e santificando il suo pennello, trovava nella sua estasi contemplativa il tipo di quelle sue Madonne, che sono animate da una espressione veramente celeste. Non è adunque meraviglia dopo tanta sua religione, che Guido Reni trovasse nel volto delle di lui sante vergini un non so che di sovrumano, che gli faceva pensare che il pennello di Dalmasio, più che dal proprio intelletto, venisse mosso da un occulto dono infuso, che lo mise in grado di mostrare tanto cristianamente in quelle idee di volti una santità, una modestia, una celestialità ed una purità che ci riconciliano lo spirito alla divina contemplazione. E una di quelle immagini, cui il grande allievo dei Caracci tante volte estatico contemplò, è quella Nostra Signora di grandezza al naturale che Lippo dipinse a fresco nel Collegio di Spagna. Questa effigie non pure è mirabile per la spiritualità dell'espressione, ma molto ancora per le qualità tecniche che l'adornano: vi si vede il colorito trattato con più morbidezza, e dal disegno allontanata quella gran secchezza che non di rado si nota nei dipinti dei Bolognesi del secolo decimoquarto. Le tinte vi appaiono ancora più unite, l'andare dei panni, che secondo l'uso del tempo sono ornati di larghe trine d'oro, è assai più beninteso

che nelle opere dei suoi predecessori; su i quali prevale eziandio per un migliore contorno di teste, per la grazia delle forme verginali delle sue figure, alle quali diede colli bene arrotonditi, atteggiamenti maestosi, dolcezza e amore infinito.

Non ancora gravato dagli anni, volle passare gli ultimi suoi giorni nella solitudine del chiostro, vestendo l'abito dei padri di San Martino. Tutto dedicato alle cose di Dio, continuò sempre a dipingere Madonne, che per propria devozione dava gratuitamente ai fedeli; ed era tale la sua vocazione a dipingere sempre l'effigie della Vergine Maria, che temeva di peccare adoprando il pennello per altre immagini, talchè per rappresentare sopra un muro del convento certe storie del profeta Elia, bisognò che formalmente gliele ordinasse il suo superiore. Queste pitture oggi non esistono più, e si narra che fossero spiritosissime.

Fra le tante sue immagini di Nostra Donna, è lodata di molto quella che Lippo dipinse per San Petronio, ricordata pure dal Vasari, il quale dice, il Gesù Cristo fra san Pietro e san Paolo, che altre volte vedevasi nella tribuna della chiesa di San Francesco, fosse dipinto con buona grazia e maniera; come per la tenerezza e il bell'impasto del buon colorito, la Maddalena che lava i piedi al Salvatore in casa del Fariseo, dipinta nel chiostro di San Domenico, si cita fra le cose più buone di questo mistico pittore, cui il Plutarco degli artefici riconosceva per un valentuomo e per un ragionevole disegnatore. Altri suoi quadri sono, uno nella chiesa dei Servi, un altro in quello della Nunziata, un terzo in San

Giovanni in Monte, e tutti rappresentano la celeste immagine di Nostra Signora.

— Egli ebbe molti scolari, di gran lunga a lui inferiori, non avendo non solo raggiunto la franchezza del suo disegno e la tenerezza del suo colorito, ma tornarono sin' anco alle antiche seccaggini e prime durezze. Di questo passo retrogrado devesi la causa all'arrivo di certe sacre immagini, venute in Bologna da Costantinopoli, condotte nella stessa maniera degli antichi mosaici greci, con occhi rotondi, attitudini improprie, forme imperfettissime e piene di profili scuri nei contorni e nelle pieghe; ma poichè dal popolo furono prese in gran venerazione, gli artefici col fine di farne guadagno, si diedero a copiarle, ed ognuno comprende bene quali funesti effetti l'arte sperimentasse.

— Di ciò fa fede, fra le altre, quella tavola di Pietro Lionori che trovasi nella Pinacoteca delle Belle Arti di Bologna, la quale, benchè fosse lavorata nel 1453, come leggesi in basso col nome del pittore, imita presso a poco la maniera di Cimabue, con rozzo disegno e cattivo colore a tempera. Rappresenta la Madonna seduta col bambino sulle ginocchia, fra due santi, con al disopra una corona di serafini, ed ai lati a sedere san Girolamo che trae la spina dalla gamba del leone, e san Petronio vescovo con la città di Bologna in mano. L'istesso si nota nelle opere di Galante da Bologna, di Orazio di Jacopo, e di tutti gli altri citati dal Malvasia, che più o meno seguirono la maniera di quelle immagini bizantine. Migliore di tutti questi è Michele di Matteo Lambertini, del quale la patria Pinacoteca possiede varii dipinti, in cui si vede avere piuttosto progredito, anzi

che indietreggiato. Più che altro è stimabile l'ancona in cui è il Redentore morto in grembo alla Madre, ed ai lati san Giovanni Battista, san Marco e sant'Antonio abate, e nel gradino tre storie della vita di Gesù Cristo. Le sue opere son piene di grazia e di buon disegno, e con sì belle qualità dipinse in San Pietro e San Jacopo, non che sotto il portico di San Matteo delle Pescarie, ove sottoscrivendosi con l'anno 1443, rappresentò san Francesco che riceve le stimate, tanto ben disegnato, tenero, affettuoso, al dir del Malvasia, che chiama leggiadra la santa Barbera, che fa parte di quella medesima composizione, ove si vede ancora quel sì grazioso san Matteo, che con tanta naturalezza ed applicazione sta in atto di scrivere il Vangelo. Scolare non degenere fu eziandio Jacopo Ripanda che dimorò molti anni in Roma, ove ebbe varie commissioni, e ove pel primo disegnò i bassirilievi della colonna traiana.

— Ecco quale era lo stato dell'arte in Bologna nella prima metà del secolo decimoquinto, nella quale epoca, come si vede, questa scuola declinò alquanto, ma dopo poco fu sostenuta dalle opere di altri artefici che ànno meritate le lodi dalla posterità. Essa conservò sempre, sino ai primi anni del sedicesimo secolo, l'elemento mistico che sin dai suoi primi progressi aveva adottato come la base fondamentale dell'arte cristiana, la quale, come si vedrà, ebbe nel Francia uno dei più grandi suoi sostenitori.

— Quasi contemporaneamente alla bolognese, ebbe origine la scuola ferrarese, stando a quanto ne dice il Borsetti (1), il quale cita un codice di Virgilio del 1193

(1) Hist. Gimnas. Ferrar. par. 2 lib. 5 p. 447.

o 1198, che oggi ignorasi ove esso sia, ma che, siccome è rammentato da varii storici, portava in fine scritto il nome di Giovanni Alighieri, al quale eran dovute le miniature che l'adornavano, facendo ancora conoscere essere stato in Ferrara nel 1242 un altro artefice di nome Gelasio di Niccolò, che in quell'anno per ordine di Azzo d'Este dipinse la caduta di Fetonte, e quindi per Filippo vescovo di Ferrara una Nostra Donna e un gonfalone di san Giorgio, col quale i Ferraresi andarono incontro a Tiepolo quando questi dalla Repubblica di Venezia fu inviato ambasciatore in quella città.

Questo Gelasio, sebbene avesse avuto a maestro un certo Teofane, artefice greco che dimorava in Venezia, pare che egli abbia di buon'ora conosciuta la goffaggine della maniera bizantina, e cercasse allontanarsene, ove col Laderchi vogliamo ammettere che sia sua una tavoletta della Galleria Costabili, a fondo d'oro, rappresentante Nostra Donna col bambino. La maniera con la quale essa è condotta, è ben distante dalla greca, principalmente nelle tinte, scevre affatto da quel lividore che caratterizza in speciale modo i dipinti bizantini. Se realmente questa tavoletta fosse di Gelasio, poichè niun documento lo attesta, dovrebbe ritenersi d'avere egli con Guido Senese e Giunta Pisano portati i primi lumi dell'arte.

Nè altre opere, nè altre notizie abbiamo della vita di questo artefice, il quale sembra che in tutto quel secolo non avesse compagni d'arte in Ferrara, non trovandosi altri nomi di pittori prima del 1380, nel quale anno un certo Ramboldo e un Laudadio, come leggesi negli annali del Marano, dipinsero nella già demolita

chiesa dei Servi, da dove in quella circostanza fu tolta un'immagine di Nostra Donna, e trasportata nell'odierna chiesa dello stesso nome; potrebbe essere opera loro, come quell'altra Madonna dello stesso stile, recentemente scoperta dall'intonaco bianco che la copriva, in un atrio del castello ducale, incominciato nel 1385. Se fossimo certi essere del loro pennello questi due dipinti, si potrebbe dire d'avere profittato degli esempi che il grande artista fiorentino aveva loro lasciati nel palazzo estense, e nella chiesa di Sant'Andrea degli Agostiniani, ove tuttora veggonsi nelle cappelle laterali alcuni avanzi assai malconci delle opere dell'egregio discepolo di Cimabue.

Galasso — Ma gli artefici dai quali propriamente comincia la storia della scuola ferrarese sono Galasso Galassi e Antonio Alberti, vissuti nella prima metà del secolo decimoquinto. Incerto rimane ancora chi fosse il maestro di Galasso; ed è un errore di coloro che lo fanno scolare, o almeno diretto e stimolato per divenir pittore da Piero Della Francesca, imperocchè nell'epoca nella quale Piero dipinse in Ferrara pel duca Borso, nel palazzo della Schifonaia e in Sant'Andrea, che dovette essere dopo del 1450, nel quale anno quel duca cominciò a regnare, Galasso aveva già nome di buon pittore in Bologna, ove fra le altre cose, nel 1404, o verso quel tempo, aveva di già fatte le storie della Passione di Gesù nella chiesa di Mezzaratta, che perirono per essersi raccorciata la chiesa. Il Lanzi, che ebbe occasione di vederle, le loda molto, notandovi caratteri di teste per quel secolo assai studiati, barba e capelli sfilati più che in altro vecchio pittore; mani assai piccole e con dita

largamente staccate l'un dall'altro; quasi in tutto era un non so che di particolare e di nuovo, che egli non seppe derivare dai Bolognesi, nè dai Veneti, nè dai Fiorentini.

La finitezza del pennello, la morbidezza del colorito, e una certa grazia nelle arie delle teste sono le qualità principali di questo artefice, il quale si distinse principalmente nella soavità del colorito, come lo attestano tutti i quadri che gli sono attribuiti. Era molto valutata, pria che fosse distrutta, l'Assunzione di Nostra Donna, che aveva dipinto nella chiesa della Madonna del Monte in Bologna, ove è da vedersi nella chiesa di Nostra Signora delle Rondini quella tanto pregevole tavola della Vergine fra varii santi; opera assai ammirata per la pastosità del colorito, per la bella architettura, e molto più per quelle figure che ànno volti graziosi e panni piegati ben giustamente. Queste doti s'incontrano in quasi tutti i lavori di Galasso, la di cui maniera, nel disegno, ricorda generalmente l'antico, cioè, una certa secchezza, che non solo è stata avvertita nei dipinti da noi citati, ma negli altri, come nel quadro dell'Orazione del Redentore sul monte degli Olivi, in casa Saroli a Ferrara, nell'altro del Gesù Cristo nel sepolcro, e nella Vergine che col bambino benedice alcuni suoi devoti, nella Galleria Costabili, che ne possiede altri quattro.

Alberti — Del suo coetaneo Antonio Alberti nulla più ora rimane in San Francesco d'Urbino, in città di Castello e nel palazzo d'Alberto d'Este in Ferrara. Qui altre volte vedevansi le più belle opere di questo artefice, e rappresentavano il Concilio tenuto in Ferrara nel 1438 per la riunione della chiesa latina e greca da

papa Eugenio IV. e dall' imperatore Giovanni Paleologo, e in altre stanze la gloria dei beati, donde venne a quell'edificio il nome di palazzo del Paradiso. Convertitosi poi in Università di Studi, tutti quegli affreschi vennero distrutti, ma non per questo venne meno la fama dello Alberti, che allievo di Angelo Gaddi fiorentino, non solo superò il maestro, di cui imitò la maniera, per un colorito più vivace e più pastoso, e un disegno più corretto, ma l'istesso Galasso, sul quale prevalse per la grazia e la bellezza delle teste muliebri, per un colorire più morbido, e per un atteggiare più vero e più variato. Il padre Pungiglioni cita un quadro dell' Alberti nella chiesa di San Bernardino, or distrutta, e nel quale rappresentò la Madonna con le mani incrocicchiate, e Gesù bambino giacente in terra, con l'iscrizione *Antonius de Ferraria* 1439; ma niuno degli scrittori ferraresi ne à mai parlato. Il Cittadella indica come un'opera dell'Alberti quel piccolo quadretto in tela con i funerali d'una santa nella galleria Costabili.

— Suoi contemporanei furono Bartolommeo Vaccarini che dipinse varie cose a fresco in San Domenico e in Sant'Anna; Olivieri da San Giovanni, a cui sono attribuite molte immagini di Nostra Donna e di santi dipinti a fresco in varii luoghi; ed Ettore Buonaccorsa, noto per quell'effigie di Nostra Signora detta del Duomo; ma sì questo che quelli furono superati di gran lunga da altri artefici, i quali, o sull'esempio di Piero Della Francesca, che come si è detto dipinse nel palazzo di Schifanoia, o sugli ammaestramenti dello Squarcione che verso quel medesimo tempo teneva in Padova una

scuola copiosisima di allievi, progredirono assai più nella parte tecnica della pittura.

Tura — E vuolsi infatti che Cosmo Tura, scolare del Galassi, molto abbia profittato dall'amicizia di Pietro, vedendosi nei suoi dipinti un fare più moderno che in altri, cioè, maggiore morbidezza e più verità, un disegno più deciso, ed una maggiore diligenza che, quasi direi, è il carattere distintivo delle sue opere, le quali però non sono ancora totalmente lontane dall'antica secchezza. Molte delle sue pitture sono perite, e di quelle che egli aveva fatto nel palazzo di Schifanoia, rappresentanti i dodici mesi dell'anno, indicati ciascuno dai segni dello Zodiaco, e da trionfi di varie deità pagane, alludenti ai fasti del duca Borso, signore di Ferrara, che era l'eroe, diciamo, di quel piccolo poema ideato con tanta poesia, con erudizione e varietà, ne sono stati scoperti i primi sette compartimenti da levante a settentrione, ma gli altri cinque sembrano irremissibilmente periti.

Ogni mese è tutelato da un nume, e al disopra del mese di Marzo, indicato dal segno zodiacale l'ariete, è Minerva sopra un carro, tirato da due unicorni, tenendo con la destra un'asta, con la sinistra un libro chiuso, ed à sul petto l'egida. A destra sono varii dotti applicati a un profondo studio, a sinistra veggonsi alcune donzelle intente a varii lavori. Presso l'ariete è la figura della Primavera che additando quell'animale, ci indica l'astronomico principio dell'anno nuovo. Vedesi poi figurata l'Infingardaggine e l'Industria, e nella parte inferiore è il duca Borso a cavallo, seguito da varii cava-

lieri della sua corte, in atto d'incamminarsi ad una caccia, con cani e falconi.

Venere, a cui è dedicato il mese di Aprile, presentasi sopra un carro tirato da due cigni entro un fiume, e tiene avvinto sul carro davanti a sè il fiero nume della guerra. Al di sotto è il toro, sul quale è una figura seminuda che à in mano una chiave, denotando l'apertura della bella stagione. La scena è rallegrata da una brigata di giovani che col suono di strumenti musicali accompagnano una felice coppia di due sposi, e lì presso vedesi figurata la Felicità materna, la Dissolutezza e la Vigilanza: nel piano sottoposto è il duca fra i suoi nobili amici, in atto di dare una moneta a un bisognoso, e poi il suo ritorno dalla caccia, e corse di fantini, di ragazze, di cavalli, di giumenti, e moltitudine di popolo.

Ai lati del segno dei Gemelli, che indica il mese di Maggio, sono due fanciulli coricati, e sopra un carro tirato da quattro feroci destrieri guidati dall'Aurora è Apollo. Egli mostra nella destra il globo che deve percorrere, tenendo l'arco con la sinistra, e giacente ai suoi piedi il serpente Pitone. Veggonsi quindi sotto un pergolato varii poeti in colloquio, e poi una folla di fanciulli che in varii modi fanno festa in onore della loro costellazione, presso alla quale è figurata la Musica, la Poesia e l'Eloquenza. La parte inferiore figura alcuni lavoratori intenti a tagliare fieno, una cavalcata di varii personaggi, ed altre figure dedicate in altri lavori.

Mercurio, dio del commercio, è rappresentato sopra un carro tirato dalle aquile, fra varie persone che sembrano trattar d'affari commerciali, il che è bene espresso dai simboli di rapina, di finzione e di fedeltà, sparsi al-

l'intorno, ove ancora è un mercato di compratori. Ai lati del Granchio è l'Accortezza e la Sventura, il Furto e la Giustizia. Nel piano inferiore vedesi il Duca a cui un uomo porge una supplica, il ritorno dalla caccia e la raccolta delle messi.

Giove, protettore del mese di Luglio, comparisce sopra un carro tirato da due leoni, portando seco Cibele, che à lo scettro nella destra, e le chiavi nella sinistra. Da un lato evvi uno sposalizio, e dall'altro lato una marcia di guerrieri, preceduti da alcuni ecclesiastici che suonano strumenti musicali. Nel mezzo del quadro siede il leone, e al disopra è una figura con arco e freccie nelle mani. Da una parte del segno zodiacale è la Chiesa, figurata in una donna modestamente vestita, con la tiara in capo, sedente presso l'albero della speranza, a sinistra è un uomo feroce che divora un pezzo di carne cruda, e sembra denotare l'avidità del crudo Trace, non mai sazio d'ingoiare gl'imperi altrui. Inferiormente è il duca Borso fra un nobile corteggio, attendendo una carta che sta per presentargli un popolano; e poscia vedesi il duca che con i suoi si dirige alla caccia.

Il mese di Agosto, sacro a Cerere, è espresso dal segno zodiacale la Vergine. La dea dell'agricoltura siede sopra un carro tirato da due draghi, tenendo un mazzo di spighe. Vedesi poi figurato un lavoratore che conduce un paio di buoi, altri villici in atto di arare e seminare la terra, il ratto di Proserpina, e le desolate di lei compagne. Al di sopra della Vergine è personificato il Calcolo, a destra l'Abbondanza e a sinistra la Prosperità. Al di sotto è il duca con un foglio nella destra, e innan-

zi a lui un paggio col berretto in mano, e quindi la solita andata alla caccia.

Il mese di Settembre è significato dalla Libbra, e siccome era consacrata a Vulcano, vedesi questo dio sopra un magnifico carro adorno di quattro scimmiotti, e tirato da grandi scimmioni, simboli della libidine. A destra è la sua fucina ove lavorano i Ciclopi, a sinistra Marte con Venere nel contaminato talamo di Vulcano, con varii amorini all'intorno. Da un lato della bilancia è la Castità, e dall'altro la Purità, e al di sopra il Libertinaggio. Nella sottoposta scena rappresentasi Borso che riceve un ambasciatore, e poi il duca che va alla caccia; la vendemia, il pigiar uve nei tini. Le pareti a ponente e a mezzogiorno contenevano il rimanente di questa vasta e grandiosa composizione, la quale non essendo condotta con un disegno sempre uguale, con lo stesso stile, si è creduto che più di un artefice vi abbia avuto parte, e pare che il più che vi lavorasse fosse Lorenzo Costa, la di cui maniera, che risente molto della fiorentina, ove era stato ammaestrato, non lascia dubbio alcuno sulla maggior parte che questo artefice vi abbia avuto.

Ma di Cosmo in Ferrara esistono diverse pitture; e varii quadretti con la vita di Sant'Eustachio, ed una Annunziata, veggonsi nel convento di San Girolamo; una gran tavola col Crocifisso fra san Giovanni, la Maddalena, ed altri santi nella chiesa di Sant' Antonio; san Giacomo della Marca nella galleria Costabili; ed altre cose che trovansi in questa medesima quadreria, e in varie chiese, e da alcune delle quali opere si rileva che Cosmo avesse buone cognizioni di architettura, e un gusto squisito nel fare ornati e bassi rilievi. Vi si osserva

parimente essere i suoi panneggiamenti condotti alla maniera del Mantegna, ed il nudo disegnato piuttosto con un certo risentimento.

— È probabile che dal Tura si perfezionasse Francesco Cossa che aveva avuti i principii dell'arte da Antonio Alberti. Per lo più visse in Bologna, in servizio di Giovanni II. Bentivoglio, ma di tutte le sue pitture quasi non avanza più nulla, se si eccettua quella tela nella pontificia Pinacoteca, indubitatamente sua, dalla sottoposta iscrizione che riporta il suo nome e l'anno 1474. Rappresenta la Vergine in trono col bambino su le ginocchia, con san Petronio e san Giovanni Evangelista, dalla quale si à la conferma di ciò che si racconta di lui, che al par dell'Angelico e di Lippo Dalmasio non si accingeva al lavoro, se non dopo essersi confessato e comunicato; e da questi suoi quotidiani esercizi spirituali fu soprannominato il pittore devoto. E con grande devozione è dipinta infatti l'immagine di cui parliamo, nella quale osserviamo che alla grandiosità dello stile, alla giustezza delle pieghe, alla benintesa architettura, alla grande verità dei volti, per quanto le forme sieno poco scelte, va congiunta la purità dei tipi, e la santità dell'espressione, la quale è sì efficace e profonda, da non lasciare punto dubbio su le alte inspirazioni della sua pietosa immaginazione.

— Dopo il Cossa, l'artefice di uno stile alquanto rimodernato è quel Bono ferrarese, cui il Lanzi dice scolare dello Squarcione. Un suo quadro esistente nella galleria Costabili, in cui si legge *Bonus ferrariensis Pisani disciplulus*, à fatto rilevare l'errore di quello storico, che lo aveva ascritto alla scuola del maestro del

Mantegna. Il quadro di cui parliamo rappresenta san Girolamo nel deserto seduto sopra un sasso, in atto di fare orazione, tenendo nelle mani una corona di antica forma, e un cerchio di fil di ferro, in cui sono infilate alcune palline: è vestito con lunga tonaca scura, e sopra una mantellina bianca; lì appresso alcuni libri sopra un altro sasso, ed il leone giacente ai suoi piedi, dipinto con tale franchezza e così magistralmente, che meglio non si fece un secolo dopo. Anche il paese è bene eseguito: in lontananza scorgesi una piccola chiesa, e sullo scoglio di dietro, un cerbiatto in atto di pascolare. Questa è la sola tavola che abbiamo di questo artefice, il quale fece a fresco alcune storie di san Cristoforo nella celebre cappella del santo agli Eremitani in Padova; nella quale città andò poi a dipingere un altro ferrarese, col quale Bono non può misurarsi.

Falzagalloni — Egli è quell'allievo dello Squarcione, chiamato Stefano Falzagalloni, o pure Stefano da Ferrara. Il Vasari lo dice ragionevole artefice, e tale doveva essere di certo, essendo stato prescelto a dipingere i miracoli presso l'arca di sant'Antonio a Padova. Furono però distrutti nel sedicesimo secolo, quando le pareti della chiesa furono incrostate di marmo, e ornate di bassirilievi; si narra però da coloro che li videro, che fossero mirabili per la verità e l'evidenza loro, talchè sembrava che si movessero. Esiste però tuttavia in quella medesima chiesa una Nostra Donna detta del pilastro dal luogo ove essa si trova: è quella stessa ricordata dal Vasari, e detta dall'anonimo Morelliano opera di fra Filippo Lippi. Sebbene i molti restauri che sono stati fatti a questa pittura non ci permettano d'osservarla nel suo

stato primitivo, nondimeno si scorge manifestamente che vi abbia avuto parte più di un pittore. Infatti i due angeli che mostrano di coronare la Vergine e i due santi laterali sono senza dubbio di un pennello diverso da quello che dipinse l'immagine della Madre di Dio, la quale sembra piuttosto essere stata lavorata da Stefano, ed il resto della composizione da fra Filippo: così si riconciliano le differenti opinioni dello storico aretino e dello scrittore anonimo.

Nella Pinacoteca di Brera a Milano si additano come opere del Falzagalloni due grandi tavole, che sembrano però di ben altra mano che quella di Stefano: sì l'una che l'altra rappresentano la Vergine col bambino Gesù in trono fra varii santi, e per nulla mostrano alcun che dello stile dello Squarcione, e perciò debbe dirsi o che non sono di Stefano, o che egli abbandonasse lo stile del maestro per seguirne un altro. Più che il disegno e lo stile dei panneggi, lontani ancora questi dai modi del maestro padovano, quella soavità di colorito, e quell'intelligenza di chiaroscuro ci fanno scoprire visibilmente un fare ben diverso da quello generalmente tenuto dal Falzagalloni.

Uno dei pregi di questo artista, che sopraffatto dalle massime della scuola squarcionesca divenne anch'egli idolatra dell'antico, e più che la finezza dell'espressione, badò raggiungere le beltà della forma, è senza dubbio la verità grande con la quale son mosse ed atteggiate le sue figure; e certamente quei tre pellegrini d'Emmaus in atto di scendere una china, dei quali il Rosini, possessore del quadro, à riportato l'intaglio, non possono essere espressi con una verosimiglianza più mirabile;

sembra proprio che si muovano. Qualcuno à posto dubbio che sieno del pennello di Stefano, il quale, se realmente avesse dipinto questo quadro, pregevole per buona maniera di panneggiare, per diligenza nell' esecuzione e per un non sò che d' acceso e di vivace nelle tinte che sembra preludere il brillante colorito del Garofolo, questo bravo discepolo dello Squarcione riporterebbe il vanto d'avere non poco avvantaggiato la tecnica dell'arte.

Ferrara di questo artefice non à nessuna opera in pubblico, e soltanto per una certa analogia desunta dall'immagine di Nostra Donna nel pilastro al Santo di Padova, si crede che fossero di Stefano quattro quadretti della galleria Costabili; e sono un san Girolamo nel deserto, una tavoletta rotonda con la Vergine e due angeli, ed altre due tavolette riquadrate, rappresentanti la Madonna fra varii santi.

Estense — Dal Tura derivò Baldassare Estense, le di cui pitture sono quasi tutte perite; ed altre volte nella chiesa degli Angeli vedevasi un gran quadro a tempera con san Tommaso d'Aquino e santa Caterina da Siena. Il Baruffaldi, che parla di questo quadro, ricorda una tavola, forse in più compartimenti, ove fra le altre cose era rappresentata la caduta di Simon Mago e la Samaritana al pozzo. Il Rosini riporta intagliato il ritratto di Baldassare medesimo, espresso con grandezza e verità, e nella galleria Costabili è il ritratto in mezza figura al naturale del poeta ferrarese Tito Strozzi, eseguito con la stessa bravura.

— Malgrado che i semi pestilenziali della scuola dello Squarcione avessero di già penetrato in Ferrara per mezzo dei suoi allievi, l' arte, generalmente parlando,

conservava ancora il suo carattere tradizionale. Più che alla forma aspirava alla poesia del concetto, più che passioni e sofferenze umane, estrinsecava sublimi virtù morali del cristianesimo. Le opere degli artefici, dei quali abbiamo sin'ora fatta menzione, lo provano evidentemente, e si vede che tutto ancora per essi era nelle loro artistiche operazioni subordinato ad un profondo sentimento religioso, che è la fonte delle loro poetiche inspirazioni. Quelle loro sacre immagini ridono di casto e puro affetto, di verginal candore, e spargono all'intorno una soave e dolce mestizia, che l'anima tutta ritempera di fede e di carità cristiana. Tutto il sublime della poesia, e tutto l'incanto dell'espressione santa e devota, vi ànno interamente il loro dominio; e quantunque nell'artificio meccanico dell'esecuzione si cominci a vedere un notabile perfezionamento, lo spirito signoreggia sempre la materia; è il tipo intellettivo quello che vi trionfa maggiormente.

Questa tendenza spiritualista, questa impronta di fede vivissima, questa santità d'inspirazioni continuò ancora a manifestarsi sempre più sensibilmente nelle produzioni della scuola bolognese, quantunque anco questa, al pari della ferrarese, vedesse nel suo mistico terreno disseminati i germi mortali del naturalismo, che i seguaci dello Squarcione spargevano da per tutto. Marco Zoppo, dopo avere avuti i principii dell'arte da Lippo Dalmasio, frequentando lo studio del maestro padovano, dimenticò le nobili ed elevate ispirazioni della scuola, alla quale era stato primitivamente educato, e le sue opere comparvero allora improntate di questo suo traviamento dal sistema tradizionale. Ma per quanto questo artefice

proclamasse la superiorità delle massime squarcionesche, intente a ravvivare nell'arte, con lo studio e l'imitazione dei marmi antichi, l'estinto paganesimo, in Bologna non si sperimentarono che assai ben tardi i tristi effetti della sua fatale deviazione. Gli studi non cangiarono punto la loro primiera direzione, l'elemento religioso e mistico continuò sempre a tenere il campo dell'arte, e l'immaginazione degli artefici, lungi d'essere rovesciata dal glorioso risorgimento che il paganesimo faceva in Padova e in Firenze, veniva all'incontro accalorata sempre della pietà tradizionale dei vecchi maestri.

Marco Zoppo — È facile ora comprendere che per siffatto attaccamento all'antico casto sistema, per questa venerazione verso i tipi religiosi che facevano l'arte sì pura e soave nella stessa sua sublimità, gli sforzi di Marco Zoppo per far risorgere anco in Bologna il paganesimo, non potevano partorire niuno effetto significante. Egli infatti rimase solo fra tanti che in tutto quel secolo stettero in Bologna sempre fedeli a mantenere nelle loro pittoriche produzioni il carattere severo e religioso che la patria scuola aveva ereditato da Vitale, dall'Avanzi, da Simone, da Dalmasio e dai suoi allievi; senza che per questo bisognasse di provocare, come in Firenze, una reazione contro il rinascente paganesimo. Le antiche tradizioni erano bene radicate nel cuore e nella mente dei pittori bolognesi, perchè i tentativi di Marco Zoppo fossero appoggiati dagli altri, che ben comprendevano la superiorità della scuola mistica su quella che nuda di ogni poesia fondava il suo vanto su la semplice beltà della forma, scompagnata da quell'ideale ascetico, da

quello spiritualismo che rende tanto sublime e poetica la pittura cristiana.

Ma se noi non possiamo considerare lo Zoppo frà i corifei del sistema tradizionale, è d'uopo però annoverarlo nel numero di quelli che fecero progredire l'arte tecnicamente: e in ciò giovò tanto alla scuola bolognese, che tutto lo sviluppo da essa fatto procede immediatamente dalle opere di questo artefice, in cui tutto apparisce con un ingrandimento tale, che non molto dipoi abbisognò per raggiungere la più completa perfezione della forma. Cresciuto nello studio dello Squarcione, ove si esercitò a disegnare i marmi antichi, ebbe lì a compagno il Mantegna, che gli servì di stimolo negli ultimi suoi progressi, pei quali ebbe in patria fama di valentuomo. Corredato di buone cognizioni anatomiche, e col proponimento di distinguersi in quella numerosa scuola, ben presto acquistò quella franchezza di pennello che ancora non aveva, più grazia e verità nella forma, maggiore nobiltà ed una certa grandiosità nell'insieme e nelle parti.

Assai poche sono le sue tavole d'altare, e questa scarsezza proverrà forse dall'avere lo Zoppo molto dipinto a fresco, e per lo più facciate di palazzi; genere di pittura che, assai meglio della religiosa, confacevasi al suo pennello ammorbato dai tristi e sterili insegnamenti del suo secondo maestro. In questo però Marco riescì assai vago e bizzarro, sicchè ebbe molte commissioni, le quali principalmente lo tennero occupato quasi in tutta la sua carriera artistica, che è circoscritta dentro lo spazio di trenta anni, dal 1468 al 1498 circa.

Il Vasari che parla con lode di Marco, cita di lui

certi dipinti in una loggia dei Padri Minimi di Padova, ed il Malvasia ricordando diverse sue Madonne, dice graziosissima e finitissima, al pari di due altre da lui stesso rammentate, una Nostra Donna che per gran tempo fu ascritta ad Alberto Durero, finchè non vi si scoprì il nome di *Marco Zoppo da Bologna opus.* Una sua piccola ancona trovasi nella pontificia Pinacoteca in patria, rappresentante la Vergine Maria col bambino Gesù, fra san Giovanni Battista e sant'Agostino vescovo.

Un bel lavoro è quella sua tavola che vedesi nella chiesa di San Giuseppe dei Cappuccini, fuori di porta Seragozza a Bologna. Vi è effigiata sant'Appollonia ritta in piedi, e coperta da ampia sopravveste rossa, le di cui pieghe, comunque risentano del far squarcionesco, non sono però così taglienti e convenzionali, come quelle del suo grande condiscepolo, il Mantegna.

Migliore è altresì l'ancona posta nella sagrestia della chiesa appartenente al collegio degli Spagnoli in Bologna. Vi è figurata Nostra Donna in trono col suo pargoletto, fra quattro santi. Nelle teste molto sentimento del vero, le pieghe in generale sono squarcionesche, ad eccezione di quelle del san Girolamo, il di cui abito cardinalizio è panneggiato con sceltezza e sobrietà. Il colore delle carni, senza essere falso, pecca per languidezza. Gentilissime sono le varie storiette poste sopra e sotto l'ancona, in cui leggesi il nome di *Marco Zoppo da Bologna.*

In questi, e principalmente nel gran quadro che Marco dipinse per gli Osservanti di Pesaro, in cui figurò Nostra Donna in trono col suo pargoletto, circondata da varii santi, fra i quali è san Giovanni Battista e san Francesco, si può vedere qual fosse lo stile di questo

allievo dello Squarcione, e in che differisce da quello del Mantegna, che non poco influì su i di lui progressi. Vi si nota infatti, che se in Marco il disegno è più libero e meno rettilineo nelle pieghe, ed il colorito meglio armonizzato, nel Mantegna è più bello e più svelto, che non è quello del suo condiscepolo, il quale specialmente nelle estremità inferiori comparisce più ordinario e pesante. Nel nudo, il movimento dei muscoli, e l'articolazione delle ossa sono segnati con un certo risentimento, quasi come nel Signorelli, ed in tutto scorgesi tal finitezza di esecuzione, che mai la maggiore. Il suo metodo di composizione presso a poco è il medesimo di quello dei veneti del secolo decimoquinto, cui pare che egli abbia introdotto in Bologna, ove fu poi seguito dal Francia e dagli scolari di questo mistico e soavissimo pittore.

Francia — Ecco l'artefice pel quale la scuola bolognese cominciò a gareggiare con le altre d'Italia, su le quali poi prevalse, quando morto Raffaello, Correggio e Tiziano, restarono all'onore della pittura italiana i tre grandi artisti che per quasi un secolo tennero il primato nell'arte; ed ognun comprende bene che noi intendiamo parlare dei Caracci.

Da Marco Zoppo ebbe gl'insegnamenti Francesco Raibolini, detto il Francia, e di quanto lo scolare avanzasse il maestro è facile riconoscerlo dal disegno, dallo stile dei panneggiamenti, dalla grazia e dalla espressione delle figure. In questa ultima parte il Francia s'innalza tanto su lo Zoppo, che la distanza, quasi direi, ne è incommensurabile, e questa sua superiorità è tanto più notabile, quanto più si considera d'essere stato ammaestrato da un artefice, al pari del suo istitutore, idolatra

delle materiali bellezze dell'arte pagana. Ma il Francia a ben'altre sorgenti, che a quelle del paganesimo, attinse le sue ispirazioni, e avendo sempre sotto l'occhio quei soavi e delicati tipi dei primi Bolognesi, e ammirando ancora i poetici dipinti di Pietro Perugino, che in Bologna erano molto ricercati, seppe con la sua immaginazione piena di tanta poesia infondere nelle sue immagini quella beata e angelica grazia, che caratterizza in speciale modo le sue mistiche pitture. La dolcezza, la soavità e l'affetto di quelle sue Madonne è veramente incantevole; sono sparse di tanta celestialità e purità, che in quell'epoca stessa in cui l'entusiasmo pel paganesimo ingigantiva sempre più, e l'elemento religioso puro dell'arte non aveva che pochi seguaci, il Francia era sommamente ammirato da per tutto, e in patria, secondo l'espressione del Vasari, era tenuto come un dio.

E veramente un artefice in cui è egualmente mirabile il talento d'imitazione mistica e la tecnica esecuzione, onde egli tenne posto non meno distinto di quello del Perugino, del Mantegna e di Giovanni Bellini, meritava onori uguali al suo merito grandissimo. E senza dubbio i suoi quadri, in ciò che spetta al colorito, al disegno, ai tipi, alle arie delle teste e all'espressione sempre fine e misteriosa, possono di certo sostenere il parallelo con quanto di più poetico e di più sentimentale comparve in quell'epoca; ed è tanta la santità e sì profonda l'espressione delle sue madonne, che Raffaello stesso, scrivendo all'artista nel 1508, gli diceva, che egli ammirava altamente quelle sue immagini, non essendosene ancora viste *in nessun altro più belle, più*

devote e ben fatte. Ed invero c'è in quelle sue Vergini tale purità di forme, tanta soave semplicità, tanto celestiale candore, che più devotamente non può effigiarsi la Santa Madre di Dio. Contemplando quelle sue immagini, alla vista di quei tipi sì graziosi e sì puri, che rivelano tutta la poesia dell'anima e la tendenza affatto mistica del pittore, ci sembra che non poco abbia il Vannucci influito su la pietosa immaginazione del Francia, il quale nelle sue pitture sommamente religiose mostra d'avere attemperato il suo pennello nello spiritualismo della scuola umbra.

Da ciò si rileva, che non era il sentimento artistico quello che preoccupava il Raibolini, non era la forma ciò che la sua poetica immaginazione vagheggiava, non era la perfezione tecnica lo scopo del suo pennello, ma la santità dell'espressione, il candore e la castità dell'affetto, il sentimento puro e intemerato, che egli proponevasi di raggiungere nelle sue ascetiche composizioni, contro il pestifero veleno del naturalismo. Si vede pertanto che il Francia aveva ben compreso qual fosse il ministero dell'arte cristiana, la quale viene meno perdendo il velo candidissimo della purità e della semplicità; cessa d'essere sublimemente estetica e diviene impotente a sollevare l'uomo sopra l'orizzonte della vita terrestre, se nell'umanazione degli enti soprannaturali, più che il divino, l'ideale e lo spirituale, aduli e blandisca il profano, il reale ed il naturale. Ma il Francia, la di cui immaginazione non fu mai contaminata dall'alito sensibile del trionfante paganesimo, era compreso dallo spirito il più elevato, era predominato dalle idee più pure e più caste dell'arte cristiana, la quale è la rivelatrice delle ineffabili

delizie del Paradiso, e, nella sua santa espressione, la pura e sublime immagine della bellezza intellettiva degli Enti del cielo. Il Francia, penetrato da ciò, attinse le sue inspirazioni alle limpide e pure fonti del misticismo, e quantunque in quel tempo pochi fossero quelli che applaudissero le produzioni della pittura cristiana, egli non retrocesse punto a fronte del minacciante paganesimo, e seppe all'incontro attirarsi attorno una folla di appassionati ammiratori.

Ma ciò che sorprende immensamente, parlando di questo grande artefice, si è, che egli non si applicò ad acquistare la pratica del colorire (poichè come maestro di niello conosceva benissimo il disegno) se non molto avanzato d'età, ed aveva di già compiti i quarant'anni, quando dipinse la prima tavola nel 1490 per la chiesa della Misericordia. Oggi trovasi nella pontificia Pinacoteca, e rappresenta Nostra Signora a sedere sopra un seggio col bambino Gesù in piedi sulle ginocchia, ed ai lati sant'Agostino, san Francesco, san Procolo e santa Monica, e nel davanti san Giovan Battista che accenna la Vergine al riguardante, e san Sebastiano legato ad uno dei pilastri che sostengono la ricca architettura. A piè del trono un angeletto graziosamente tocca un mandolino, ed appresso a lui un uomo genuflesso con le mani giunte in orazione. Ben giustamente questo primo saggio fu allora considerato come un lavoro per ogni verso perfettissimo, imperocchè non fa meraviglia il bel disegno e la diligenza grandissima con che è finita, ma il morbido impasto dei colori, cosa affatto sorprendente in un artefice che non aveva ancora maneggiati i pennelli. Come egli poi riescisse nell'esprimere gli affetti di quelle figure, è

agevole immaginarlo, ora che conosciamo le sue tendenze supremamente mistiche. La nobiltà di quelle teste è veramente mirabile, e l'espressione severa e profondamente religiosa dei santi è in perfetta armonia con la grazia e la celeste amorevolezza che sparge all'intorno il soave volto della Madre del Redentore.

Questo primo successo è tanto più sorprendente, quanto più si considera l'età dell'artefice e la niuna pratica che egli aveva dei colori; e la nostra ammirazione cresce ancora di vantaggio, riflettendo, che applicatosi alla pittura così provetto, sia nondimeno riuscito tale da comparire più moderno e più sciolto di Gian Bellini, del Rosselli, del Signorelli e di altri, non escluso l'istesso Domenico del Ghirlandaio, ne'quali c'è sempre dello stentato ed una maniera, insensibilmente sì, ma sempre un po' secca e alquanto tagliente. E questo rimodernamento del Francia, e questo suo spiritualismo, risaltano anco maggiormente in lui che ebbe a maestro un Marco Zoppo, il quale era pienamente imbevuto delle mitologiche idee squarcionesche; in lui che non vide mai Roma, nè conobbe i grandi letterati dell'epoca che l'istruissero, e la cappella Sistina che l'animasse ad arrischiarsi negli scorti, e dare nel terribile e nel grande. Non vide nemmeno i dipinti del Vinci e di Fra Bartolommeo che l'avviassero in un fare morbido e pastoso, ma da sè solo, con la forza potente del suo ingegno, con i lumi del proprio intelletto, il Francia seppe rimodernarsi, e quindi inventare così giudiziosamente, disegnare con sì grande correzione, colorire con sì bel gusto, ed esprimere gli affetti dei celesti con tutta la devozione e la poesia di un'anima semplice e pietosa.

Oh, i suoi quadri sono sparsi di un incanto che non si può definire, e bisogna dire che il Francia maneggiando il pennello versasse su le sue tele le più vive e profonde affezioni dell' anima sua, e con tutto lo slancio di un poeta che à la sua immaginazione esclusivamente nutrita di fede, di amore e di speranza. Guardate per poco quella tavola con Nostra Donna in alto e il bambino Gesù, due santi ai lati e due angeli in basso che suonano, esposta nell'altare della cappella Bentivoglio in Sant' Jacopo maggiore a Bologna, e quelle teste, vedrete, respirano santo affetto, sono irradiate di celestialità, e sembra che parlino un linguaggio misterioso, che può soltanto comprendersi dalle anime pie e devote. Ed infatti può mai un' anima soffocata dal naturalismo inebriarsi delle gioie celesti che fa gustare la pittura mistica? Per quella non v'è che la nitidezza e la beltà della forma che possa entusiasmarla; la finezza e la soavità dell'espressione non ànno parole per lei; ma per chi vive intellettualmente, le immagini dei pittori mistici parlano un arcano linguaggio così magico e ineffabile, che lascia nel profondo del cuore le più care e dolci reminiscenze.

E di certo la bellissima tavola che il Francia dipinse per la Chiesa della Compagnia di san Girolamo in Miramonte, e che oggi trovasi nella pubblica Galleria, è così religiosamente dipinta, che ci sentiamo da una forza irresistibile attratti potentemente verso le cose del cielo. Rappresenta la Vergine Maria devotamente atteggiata con le palme giunte in orazione: alla sua destra san Girolamo e alla sinistra san Giovan Battista; nelle nubi l' Angelo annunziatore. Se il Raibolini, dipingendo il quadro pel Ben-

tivoglio, avanzò di gran lunga le aspettative dei suoi concittadini, esponendo quest'altro finì di conquistare l'opinione di tutti, e fu allora generalmente riconosciuto non meno grande nell'arte del dipingere. In questa eccellente tavola la parte tecnica e la spirituale sembrano fuse con quel profondo intendimento mostrato da Pietro Perugino, che fu il primo a riunire la bellezza della forma e la purità dell'espressione. Bisogna vedere in questo quadro con quanta morbidezza e vivacità son colorite le figure, con quanta correzione ed elegante semplicità disegnate, con quanta diligenza e finitezza lavorate, principalmente nelle teste, nelle quali infuse una grazia ed una vita che si comprende sino nei minimi particolari. Il volto poi della Madonna è una cosa veramente divina, sembra senza dubbio che il Francia il pennelleggiasse nel momento del più sublime slancio del suo cuore, sì ingenua e graziosa, sì gentile e celestiale è quella cara fisonomia.

Ma l'ammirazione per questo grande artefice diviene ancora più viva, quando si nominano le altre sue produzioni, comparse nei dieci anni che seguirono. In questo tempo approfondendosi di più nella tecnica dell'arte, ingrandì sempre meglio il suo stile, e acquistò più maestria nel piegare, più pienezza e rotondità nei contorni, più forza e leggiadria nel colorito, in una parola migliorò in tutto a tal segno, che giunse a pareggiare i più grandi di quell'epoca. Uno dei primi saggi di questo maggiore ingrandimento fu la tavola che altre volte vedevasi nell'altare della cappella Menzoli nella chiesa della Misericordia, da dove è stata trasportata nella pontificia Pinacoteca. Esprime Nostra Si-

gnora in trono col suo putto in grembo, con ai lati san Giorgio che preme il drago col piede, sant' Agostino in atto di leggere, san Giovan Battista che addita la Vergine, e santo Stefano contemplante i sassi con i quali fu lapidato. Nel gradino del trono un angelo a sedere devotamente atteggiato tiene fra le mani giunte un giglio. È in questo quadro ove il Francia comincia a far vedere il modo come ei magistralmente maneggiasse i pennelli, e qual miglioramento avesse fatto nella parte tecnica dopo il primo suo lavoro che abbiamo descritto. Qui infatti la grandiosità dei contorni e della maniera di panneggiare, la morbidezza delle tinte nelle carnagioni son degne di grandissima lode, e mostrano visibilmente il progresso notabile che il Francia aveva fatto nel meccanismo dell' esecuzione. Quanto all' espressione, dirò solo, che quelle figure lasciano nell' anima le più deliziose e permanenti impressioni, tanta è la santità e la beatitudine di quelle devotissime teste, e principalmente è ammirabile quella soave e cara della Vergine, che può sodisfare l' immaginazione la più poetica, non che quella dell' angeletto a piè del trono, che al dir del Vasari par *proprio di paradiso.* Queste parole fanno vedere che sebbene quello scrittore avesse l' anima inaccessibile a tutte le più dolci emozioni dell' arte cristiana, aveva nondimeno dei momenti nei quali anch' egli gustava le delizie della pittura mistica.

E chi è mai di coloro i quali àn sentimento, che alla vista di quel quadro che possiede l'imperiale Galleria di Vienna, ove è Nostra Donna in trono col suo pargoletto fra santa Caterina e san Francesco, e al di sotto il pic-

colo Precursore levando il dito in alto, non senta inondarsi l'animo da un torrente di vive emozioni? Bisogna proprio essere abbrutiti da continue ebbrezze voluttuose per rimanere insensibili dinanzi ad una rappresentanza come questa, improntata di mistica esaltazione. Egli è impossibile che un'anima veramente cristiana non si senta accendere di santo amore e non contempli religiosamente l'ineffabile mistero della Redenzione, in vedere nel quadro della Galleria di Munich il bambino Gesù disteso sul terreno smaltato di rose con la Madre che genuflessa con le mani incrocicchiate sul petto teneramente lo rimira. Questa scena è affatto incantevole, tutto lì è significato nella maniera la più sublime e affettuosa; tutto esprime nella piccola figura del Messia il Verbo Dio che vestiva forme umane per rivelarsi a noi mortali, per quindi redimerci col suo proprio sangue; tutto nel celeste volto e nell'attitudine della Madre svela la purità, l'innocenza, l'ingenuità, la santità di colei che per virtù divina portò nel suo grembo il Redentore del mondo; tutto in una parola in quella scena è sparso dei più bei fiori della poesia cristiana; i di cui soavissimi profumi sono ancora diffusi nel piccolo e graziosissimo quadro della Pinacoteca di Bologna, nel quale in un vasto ed ameno paese è figurato il bambino Gesù, che, giacente sopra un piccolo panno, accoglie le adorazioni della Vergine, di sant'Agostino, di due angeli e di un devoto che è monsignor Antonio Galeazzo figlio di Giovanni II. Bentivoglio. Sono ancora dall'altro lato san Giuseppe e due altre figure, ed in queste, come in quella, la devozione e l'amore si vedono divinamente significati.

Era ben naturale che un artefice, il di cui mistico

pennello, faceva pregustare un raggio della beatitudine celeste, rinnovando quotidianamente le inapprezzabili meraviglie della pittura cristiana, fosse celebre da per tutto, e si vedesse incaricato di ripetute commissioni, che sempre più accrescendo la sua altissima fama, moltiplicavano nello stesso tempo le preziose e spirituali produzioni dell'arte, della quale il Francia era uno dei più zelanti apostoli. Noi qui ora non facciamo allusione alle tante opere che egli fece per moltissime chiese di Bologna, ma alle richieste che gli venivano indirizzate dalle altre città, le quali quasi facevano a gara di contare fra tanti capi d'opera i quadri del Raibolini; e questi sodisfacendo i loro desideri, mandò in Forlì quella Natività di Gesù Cristo che oggi trovasi nel palazzo del Ginnasio, in Parma quella bellissima tavola con Gesù morto in grembo alla Madre con molte figure attorno, oggi nella Galleria ducale, in Lucca fra varie altre cose, l'Assunzione di Nostra Donna al cielo, in atto di ricevere la benedizione del Padre Eterno con attorno varii angeletti e serafini, ed in basso alcuni santi, nella chiesa di San Frediano, ove pure era la tavola del Redentore morto, che passò nella Galleria nazionale di Londra. Ferrara volle ancor essa un quadro di questo insigne maestro, e lì nel Duomo vedesi la tavola dell'incoronazione di Maria Vergine, opera per finezza d'espressione meravigliosa; e sull'esempio di questa città, Cesena richiese l'artista di un'opera degna del suo soave e mistico pennello, ed il Francia dipingendo la purificazione di Nostra Signora, che vedesi in una sala del palazzo pubblico, superò l'aspettativa dei Cesenati, producendo

uno di quei lavori fatti nelle ore delle sue più poetiche e celesti ispirazioni.

Ecco una di quelle pitture, la di cui contemplazione fa provare un incanto assai ben difficile a definirsi, imperocchè l'ineffabilità che versa nell'anima nostra è così deliziosa che le parole sono insufficienti a descriverla. Ed infatti possiamo mai trovare modi adequati per significare la gentilezza e l'amore con che la Vergine sta per deporre il suo pargoletto nelle braccia di Simeone? Può mai compiutamente descriversi la mossa del bambino Gesù, il quale stendendo le mani al buon vecchio si volge alla madre, quasi presago dell'affanno che le parole del sommo sacerdote dovevano produrre in lei? E quali detti poi possono veramente darci l'idea esatta dell'espressione soave e celeste della Vergine e del suo figliolino? Non sono quelle due teste splendenti di superna grazia, irradiate di quella divinità comprensibile soltanto da chi à l'anima irrigata dai dolci effluvi del cristianesimo? Oh! questa tavola è veramente sublime, e le due figure principali possono tenersi senza dubbio alcuno fra le meraviglie mistiche dell'arte cristiana. Bella ed espressiva tanto è del pari la figura di san Giuseppe, che à in mano le tortorelle, non che quella di sant'Anna che sembra esser soavemente commossa, e l'altra che vedesi presso di Simeone in atto di contemplare il pargoletto Gesù.

Ma questa stupendissima tavola, oltre alle bellezze spirituali, è assai riccamente corredata di bellezze tecniche, e possiamo per tanto considerarla fra le più classiche produzioni della seconda maniera del mistico pennello di questo grande maestro. Ò detto della seconda

maniera, imperocchè sembra essere fatta quando il Francia aveva di già ingrandito lo stile, vedendosi in essa un componimento meglio ideato, un colorito che brilla per la sua grande vivacità e vaghezza, un disegno squisito per precisione, un panneggiamento ben inteso per la sua ampiezza, e i bei partiti di pieghe, un chiaroscuro che sorprende per l'effetto, e quindi un tingere di carni, una vivezza di teste, ed una semplicità di mosse, e di atteggiamenti, assai al vero simiglianti.

Il Francia fu anco valente nel dipingere a fresco, ma delle opere di questo genere, non avanzano che le storie di Santa Cicilia in San Jacopo, lavorate dai discepoli sotto la di lui direzione, eccetto il compartimento rappresentante il martirio della Santa, che è tutto dovuto al solo pennello di sì egregio estetico maestro. Ma queste stesse storie non sono ben conservate, quantunque nel loro misero stato permettano sempre di vedere in certo modo, le grandi bellezze che vi si trovano disseminate. Tuttavia il lavoro più eccellente che il Francia facesse a fresco, era quello del palazzo di Giovanni II. Bentivoglio, in cui aveva rappresentato il campo di Oloferne armato con diverse guardie a piedi ed a cavallo, che guardavano i padiglioni; e mentre che erano attenti ad altro, si vedeva il sonnolento Oloferne preso da una donna succinta in abito vedovile; la quale con la sinistra teneva i capelli sudati per il calore del vino e del sonno, e con la destra vibrava il colpo per troncare la testa del nemico; intanto che una vecchia serva, intenta negli occhi della sua Giuditta per inanimarla, chinata giù con la persona, teneva bene una sporta per ricevere in essa il capo del sonnacchioso amante: opera ideata ed eseguita mirabil-

mente, con volti, mosse ed azioni così piene di verità, con una composizione, con un disegno e colorito, intesi così magistralmente, che mai del Francia si ebbe pittura più bella e più stupenda. Grande disgrazia per l'arte, d'essere stata rovinata insieme con l'edifizio, quando i Bentivoglio, nel 1506, furono da Giulio II. con i loro seguaci cacciati con le armi da Bologna, e le loro sostanze date dal Papa in preda a chiunque se ne impadronisse, concedendo *indulgenza plenaria* a chi li ammazzasse.

Or queste egregie opere del Raibolini, tutte abbellite delle più soavi delizie del misticismo, e adorne di tante belle qualità tecniche, non potevano che riconciliargli l'ammirazione degli stessi pittori, e di Raffaello medesimo, il quale abbiamo visto in qual conto il tenesse. E veramente le parole con le quali questo principe della pittura scriveva al Francia sono così lusinghiere, che ben dimostrano la simpatia grande che le opere del maestro bolognese trovavano nell'immortale allievo del Perugino, il quale, era di già nel colmo della sua gloria, quando nel 1514, o come fondatamente congettura il Rumohr nel 1510, mandando in Bologna il celebre quadro della santa Cecilia, pregava il Raibolini, che si compiacesse di allogarlo nella Cappella, ritoccarlo ove il viaggio l'avesse danneggiato, e correggerlo ove trovasse alcuna menda. Un'opera così classica, e delle più magistrali che mai il Sanzio facesse, doveva naturalmente destare la più viva ammirazione nell'animo del Francia, il quale, meglio di molti altri, era in stato di apprezzare le soavi e squisite bellezze di quell'insigne lavoro; senza però scoraggirsi al segno, come à inventato il Vasari, da accorarsene e morire da lì a poco di dolore. Malgrado l'eccellenza di

quel meraviglioso dipinto, e l'incontrastabile superiorità di Raffaello, il Francia poi non era mica un pittore che non sentisse in sè le forze del proprio talento, il quale se non toccava la sommità del Sanzio, arrivava però a un tal punto, da ben pochi sicuramente raggiunto. Ed egli infatti non solo non ne morì di afflizione in quella circostanza, ma, è oramai provato per documenti certi, sopravvisse altri sette anni, essendo morto nel 1517, nel quale tempo fece delle opere sì egregie per il loro carattere religioso, e sì stupende per la grandiosa maniera tecnica, che visibilmente si scorge, come il Francia mai roso dal tarlo dell'invidia, abbia continuato sempre con grande onore, a maneggiare i pennelli.

Il gran quadro che egli fece in quel tempo per la chiesa di Santo Stefano lo prova evidentemente, e quella composizione, mirabilissima sotto tutti i rapporti, fa vedere come questo distintissimo artefice, illuminato dagli esempi di Raffaello, ingrandisse molto più la sua maniera. Bisogna vedere questo stupendo dipinto per conoscere con quale morbidezza d'impasto, con quale franchezza di esecuzione, con quanta bravura di disegno, insomma con quanta grandiosità di stile, è egli pennelleggiato. Rappresenta Gesù Cristo confitto in croce; e quel nudo è disegnato così magistralmente, che nulla più, e le altre che stanno attorno, sono poi bellissime per gentilezza di atteggiamenti, per vivacità e santità d'espressione. Mirisi quel san Girolamo che genuflesso tiene fise le luci, e par che si strugga in dolce meditazione, e il san Francesco che, alzate le braccia e aperte le mani, sta devotamente implorando e attendendo le sacre stimmate, mentre a piè della croce cui amorosamente stringe con le braccia, la

Maddalena piange i suoi trascorsi, e si avrà la più bella prova del valore del Francia, il quale nell'istesso ingrandimento della sua maniera fu sempre guidato dalle pure ed edificanti dottrine dell'ascetismo.

Bisognerebbe altresì vedere un'altra pittura, forse, tecnicamente considerata, ancora più eccellente di questo quadro, ed ognuno finirebbe di convincersi di ciò che è stato detto di sopra. Io parlo del san Sebastiano legato con le mani sopra il capo a un tronco, il quale gli riuscì colorito con tinte sì vivaci e vaghe, disegnato con tale maestria e cognizioni anatomiche, ed inteso con sì delicate e giuste proporzioni, che fu riguardato come un'opera meravigliosa, e tale che divenne un grande esemplare di disegno, nel quale studiarono, come nella statua dell'Antinoo in Roma, i più grandi artefici bolognesi, non esclusi gli stessi Caracci che lo disegnarono più volte, e l'offrivano per modello di studio ai loro numerosi allievi. Così l'autore della vita dei pittori bolognesi à celebrato questa tavola, la quale sino al 1606 fu sempre esposta nella chiesa della Misericordia, da dove in quell'anno fu tolta, ed in luogo dell'originale, di cui ancora s'ignora l'esistenza, posta una copia, anche essa smarrita. Il Malvasia dice che il Francia la dipingesse nel 1522, quando di già era morto, come si è visto, e questa data, come quella del 1520 che egli assegna alla suddetta pittura in Santo Stefano, ànno giustamente fatto credere, che non di Francesco, ma del di lui figliolo Giacomo, fossero questi due tanto lodati dipinti. Ma volendo perdurare sempre nell'idea che realmente sì l'una che l'altra di queste opere sieno del padre, poichè lo stile del Gesù Crocifisso appare visibil-

mente quello di Francesco, si dovrà in questo caso dire, che molto prima che negli anni assegnati dal Malvasia, il Francia padre le dasse finite.

Indipendentemente da ciò, egli era un grande artista, e le stupendissime opere che abbiamo di lui attestano pienamente che il suo merito era uguale al credito grandissimo che godeva in patria e in tutta Italia. Ciò è ben provato ancora dall'immenso numero dei suoi scolari, che ascendevano niente di meno a duecentoventi; i quali, benchè non tutti valenti, fanno tuttavia vedere che il Francia faceva fronte, e anco vantaggiosamente, alle due contemporanee e imponenti scuole, quella di Leonardo da Vinci in Milano, e l'altra di Gian Bellini in Venezia.

Giacomo Francia — Fra i suoi allievi quello che merita d'essere particolarmente segnalato è il di lui figliolo Giacomo, del quale in Bologna si trovano molte opere, che gli fanno grande onore. Sebbene in qualche cosa rimanga al padre inferiore, come nella scelta delle forme, che non sono però così studiate come in quello, Giacomo à maggiore morbidezza e facilità, e le sue pitture, specialmente il Salvatore che in forma di ortolano apparisce alla Maddalena, fatto per la chiesa di San Giovanni al Monte, ànno un colorito sì vigoroso e tenero, che se non sembrano delle prime cose di Tiziano, certo si attribuirebbero a Giorgione. Questo è il giudizio del Malvasia, il quale à creduto trovare l'istesso pregio in tutte quelle figure di santi pontefici, cardinali, vescovi dell'ordine dei canonici regolari, dipinti a fresco nei pilastri della medesima chiesa; e se barbaramente non fossero state cassate nella ricostruzione di

quel tempio, ognuno avrebbe potuto ammirare ancora con quanta vivacità l'artista aveva saputo toccare quelle teste, le dì cui fisonomie furono per tanto tempo studiate da molti pittori. In questo, Giacomo veramente ebbe molta abilità, e forse ancora più del padre, del quale se non più grazia, ebbe un disegno più largo, ma meno corretto e meno studiato.

Fa meraviglia che il Vasari non abbia fatto parola di questo benemerito artefice, il quale se sia stato tale, ne è prova quanto ei dipinse, e l'avere Agostino Caracci copiato più volte e incisa quella Nostra Donna, dipinta a fresco da Giacomo sotto il portico presso la casa del Senatore Ratta. Disgraziatamente non esiste più; ma invece abbiamo nella pontificia Pinacoteca di Bologna una magnifica tavola dalla quale si vede quanto abilissimo pittore ei fosse. Rappresenta la Madonna col bambino, assisa su di un piedistallo, ed ai loro piedi è san Giovannino che li mostra al riguardante: da un lato è san Paolo apostolo, e dall'altro la Maddalena. Nel paese in lontananza è figurato il Redentore che appare a questa santa; opera per grandiosità di stile, per morbidezza di vigoroso colorito, per pastosità di disegno, per vivacità di teste, e per una certa bravura di pennello, veramente pregevolissima.

Per grazia e diligenza di lavoro è molto stimata quell'altra tavola della medesima Pinacoteca, nella quale è la Vergine per aria in uno splendore di gloria, e varii santi al di sotto, dalle quali figure si vede che i soavi tipi, e le pure e mistiche dottrine del padre furono anco seguite dal figlio. Del quale si ammira nella Galleria di Brera in Milano un bellissimo quadro con Nostra Si-

gnora assisa su di un alto seggio, sotto di un ricco padiglione, sorretto da due angeletti, graziosi quanto mai. Nobile e dolcemente espressiva è la testa della Vergine, la quale con amore grandissimo tiene il suo Gesù su le ginocchia, sostenendolo col braccio destro, mentre con l'altro accarezza il piccolo Precursore. Estremamente vivaci sono le teste dei quattro santi sul piano inferiore, nelle quali figure si ammira verità di mosse e di panneggiamenti, savia e ben intesa disposizione, bel colorito sul tono delle tinte perugineschc, buon disegno, ed un pennelleggiare libero e facile, ma non sufficientemente studiato.

Lì stesso è l'altra tavola, in cui Giacomo Francia si sottoscrisse con l'anno 1554. Esprime la Vergine assisa su le nubi col suo fantolino sul ginocchio, sotto un padiglione sostenuto da due vezzosi angeletti. Ai lati, ritti in piedi, sono due santi guerrieri con stendardo in mano, e quindi santa Giustina e santa Caterina, ed altre quattro sante monache, genuflesse, e con gli occhi fisi verso il trono di Maria. Si vedono in questo bel dipinto dei tipi riprodotti con quella pura e candida espressione di santità, onde le immagini di Francesco ànno un'aria cotanto incantevole, e tutto poi è condotto con quel magistero che distingue il pennello del figlio; il quale atteggiando le figure con naturalezza, vestendole con elegante semplicità, disponendole con castigatezza, à lasciata alla posterità una bella tavola, al pari della precedente vagamente colorita, ma trascuratamente pennellegiata.

Potremmo ancora ricordare molte altre opere di questo abile artefice, ma per non troppo dilungarci nella

nostra narrazione, finiremo rammentando col suo biografo, nella cappella della Madonna della Pace in San Petronio, un bellissimo concerto musicale di viole, soavemente toccate da vaghissimi angeletti, il quale ricinge una nicchia ove si conserva un'antica immagine di rilievo. In questa medesima cappella, Giacomo, in concorrenza del Bagnacavallo, di Girolamo Cotignola, di Amico Aspertini, e di altri suoi condiscepoli, aveva dipinte le storie della vita del Redentore, alle quali vandalicamente è stato dato di bianco.

— Si è creduto per gran tempo, sull'asserzione del Malvasia, che Giulio Raibolini fosse cugino di Francesco, ma oggi si è incontrastabilmente provato per la fede battesimale, che Giulio invece fu uno dei tre figlioli del Francia. Per lo più egli lavorò in compagnia di Giacomo suo fratello, e le opere uscite da questa loro società portano sempre l'iscrizione *F. F. Francia.* Così infatti leggiamo in quella tavola nella pontificia Pinacoteca di Bologna, rappresentante san Frediano vescovo fra san Giacomo, sant'Orsola, santa Lucia e un devoto a mani giunte. È una delle più distinte pitture che eglino facessero, essendo quelle figure pel carattere grandioso, pel colorito e per dolcezza d'espressione pregevolissime, specialmente quella di santa Lucia, della quale, al dir del loro biografo, più bella, ben vestita e leggiadra non può immaginarsi purgata idea.

Un'altra loro tavola vedesi nella Galleria di Berlino, in quella di Parma, e se ne trovano ancora in varie chiese di Bologna, ove nella detta Pinacoteca si ammira un altro loro bel dipinto con la Vergine sedente tenendo in grembo il suo pargoletto, che prende dalle mani del

piccolo Battista genuflesso una croce di canna. Oh! questo gruppo è veramente leggiadro, e sì pieno di grazia e di vaghezza che nulla può vedersi di più caro. La fisonomia della Vergine è sparsa di quella celeste soavità che nasce dall'aria di modestia e di pudore verginale di che gli artefici ànno saputo tanto divinamente improntarla; dai lati sono san Francesco d'Assisi e san Bernardino da Siena genuflesso in atto di adorazione; ed in piedi san Sebastiano legato ad un tronco, e san Giorgio che impugna un'asta, ove è spiegata la sua bandiera. Anco queste figure sono tanto espressive, e l'effetto poetico di questa vaga scena è reso ancora più incantevole dai tre angioletti su le nubi, che spargono bei e variopinti fiori.

Ma in questi quadri, quantunque sieno sottoscritti ambidue i fratelli, il nome di Giulio è ecclissato da quello di Giacomo, siccome il più conosciuto e uno dei migliori della scuola paterna; e perciò quanto di pregevole vi si vede è attribuito al di lui pennello, e a Giulio altra parte non gli si ascrive che quella di semplice esecutore. Tuttavia egli aveva ben altro talento, e di ciò fa fede quella tavola della medesima pontificia Pinacoteca, a lui esclusivamente dovuta, con la discesa dello Spirito Santo nel Cenacolo, dove in ammirazione stanno gli apostoli attorno alla Vergine, e lateralmente san Gregorio Magno, e san Petronio vescovo, e nell'alto, raggiante di gloria, l'Eterno Padre; quadro per impasto di colori, per efficacia d'espressioni, per grandezza di stile, e per altre belle qualità veramente lodevolissimo: è stato ritoccato dal Sammichini.

Boateri — Fu loro compagno, nello studio del pa-

dre, Giacomo Boateri, artefice dimenticato dal Lanzi, ma che pur merita d'esser nominato per quella sua Sacra Famiglia della Galleria del reale Palazzo de'Pitti in Firenze, nella quale campeggia lo stile del maestro. Questa è l'unica opera che si conosca del Boateri, ond'è probabile che molte altre sue pitture sieno passate all'estero, e forse sotto il nome di Francesco Francia. Però in quella che abbiamo citata si trova tanto da meritar la lode di uno dei più buoni operatori della sua scuola; c'è negli occhi della Vergine un amore e una dolcezza, nelle sembianze un non so che di celestiale e di santo, nella mossa e nella positura una calma ed una naturalezza, e nell'insieme tanta gentilezza e amabilità, che non può immaginarsi una figura di una idea più cara e più purgata. Ben disegnato, e ben colorito è il graziosissimo bambino Gesù, vago e ridente ne è il paese, e sebbene la testa del san Giuseppe sembri essere quella di un sant'Antonio abate, pure, in sè stessa considerata, è bella oltre ogni maniera.

Amico Aspertini — Col Boateri fu dal Francia Amico Aspertini, pittore assai mediocre quando lavorò, come dice il Malvasia, per dispetto, o per vendetta; ma in quelle opere d'impegno à tanta perfezione, quanta ne ebbero i suoi contemporanei. Infatti nelle pitture, fatte con studio e diligenza, compete senza dubbio con i migliori del suo tempo, e di certo le tre storie, cioè il martirio dei santi Valeriano e Tiburzio, la loro sepoltura, e la confessione di fede fatta da santa Cecilia, dipinte dall'Aspertini nella cappella di cui abbiamo parlato, non cedono a quanto vi si vede del pennello dei Francia, del Costa, e degli altri.

Nella Samaritana ai padri Gesuiti, v'è una pastosità di colorito così vigoroso, e un sì bel disegno, che quell' opera si direbbe giorgionesca; e assai più vicina al fare di questo insigne maestro veneziano è la bellissima tavola nel refettorio dei padri di san Martino, rappresentante una Nostra Donna col putto Gesù fra varii santi ed altre figure; vedendosi in tutto questo dipinto un carattere di forza e di grandiosità, tanto nel colorito, come nei contorni, una facilità e risoluzione di operare, e quindi carni così morbide e pastose, panneggiamenti così convenevoli, mosse così facili e vere, come si vedono proprio nelle figure di Giorgione. La stessa imitazione si scorge nell'affresco della libreria di san Michele in Bosco; ove rappresentò l'Eterno Padre al disopra di Gesù Crocifisso, innanzi al quale sta genuflesso Adamo, che attribuisce a sè stesso la colpa per cui il Redentore patì passione e morte. Fa veramente meraviglia che in queste pitture abbia l'Aspertini imitato Giorgione, egli che, proclamando dovere ciascuno artefice lasciare nelle sue produzioni l'impronta del proprio ingegno, derideva gli imitatori di Raffaello.

Guido Aspertini — Amico ebbe un fratello pure pittore, chiamato Guido che fu ancor egli discepolo di Francesco Francia. Morto di 35 anni, non potè compiere la sua carriera, nella quale, seguendo il suo maestro, si era annunciato per un ragionevole artefice, come fe' vedere nella Crocifissione da lui dipinta a fresco sotto il portico di san Pietro in Bologna. Il Vasari che conservava di Guido alcuni disegni, li dice molto ben fatti, e tirati con grazia e buona maniera; come infatti è condotta la tavola dell'Adorazione dei Magi, che ammirasi

nella pontificia Pinacoteca. Il divino infante su le ginocchia della Madre è in atto di benedire uno dei re, che prostrato lo adora; appresso a questo gli altri due in piedi presentano i loro doni. Dietro a loro è una figura con berretto in mano, che pare un ritratto, e forse quello del committente della pittura. Dalla parte opposta è san Giuseppe che si appoggia al suo bastone, e due pastori che osservano. Nel paese il seguito dei Magi, ed altre piccole figure. L'abbiamo voluto particolarmente descrivere essendo l'unica pittura che ci resta di questo artefice, il quale l'aveva dipinta per la chiesa delle Monache di Santa Maria Maddalena in Bologna, mostrando al pari di suo fratello d'aver seguito le massime della scuola dalla quale erano esciti.

— Fra gli altri scolari del Francia è compreso Giovanni Chiodarolo, il quale fu uno di quelli che dipinsero le storie di santa Cecilia. Ma quando egli fu adoperato in questi lavori, non aveva ancora acquistato intieramente il possesso dell'arte, sicchè l'opera sua restò inferiore a quella dei suoi condiscepoli. Avanzatosi quindi di più con i suoi studi, dipingendo nel Palazzo della Viola, fu molto lodato, quantunque accanto avesse Innocenzo da Imola, che in quel locale condusse tre pitture veramente stupende. La galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Bologna possiede una sua tavola, rappresentante la Madonna e san Giuseppe, che genuflessi adorano il bambino Gesù, steso sul suolo; di lontano in piccole figure i Re Magi che verso loro s'inoltrano; opera nella quale si rivelano le dottrine professate dal suo maestro.

— Dicesi che Marco Antonio Raimondi, anche egli della scuola del Francia, stando in Roma presso Raffaello

abbia dipinto qualche cosa; ma generalmente si esercitò a incidere le opere dei più rinomati maestri, e da questo suo esercizio derivò la fama grandissima che egli giustamente si acquistò. Imitò dapprima il Mantegna; ma andato a Venezia, e visti per la prima volta gl'intagli di Alberto Durero, che erano moltissimo ricercati, non solo seguì allora il fare di questo maestro, ma giunse a contraffarlo così bene, che molte delle sue contraffazioni furono comprate per opere originali. Un successo così felice l'incoraggiò a continuare in questa sua novella carriera, e stimolato poi dalla fama che da per tutto faceva echeggiare il nome di Raffaello e di Michelangelo, si trasferì in Roma, ove quei due principi maestri gli aprirono davanti quel campo di gloria e di attività che Raimondi anelava percorrere. Egli allora finì di dimenticare del tutto le caste dottrine della scuola del Francia, dalla quale aveva cominciato a deviare, dal momento che si mise a imitare l'artefice di Nuremberg. Avventuratamente questo suo triste esempio non fu seguito quasi da niuno dei suoi condiscepoli, i quali, malgrado che il naturalismo fosse di già l'idolo di tutti gli artisti, tennero fronte per del tempo alle invasioni che le idee mitologiche minacciavano di fare nella loro mistica scuola.

Costa — Uno dei suoi più valorosi difensori fu Lorenzo Costa ferrarese, il quale reduce da Firenze, ove per molti mesi aveva frequentata la scuola di Benozzo Gozzoli, si unì col Francia per tenere sempre in vigore le antiche tradizioni, le quali nel novello loro proselite trovarono un saldo e vero sostenitore. Gli esempi che egli aveva avuti dallo scolare del Beato Angelico, e le

massime che quindi gli furono insinuate dal Francia, gli aprirono la strada per internarsi nei segreti della pittura mistica, alla quale il Costa si dedicò con una passione, non meno grande di quella del suo amico. Era ben naturale d'altronde che il Costa vi si appassionasse con calore, imperocchè le purissime e celestiali immagini del Francia ànno una tal forza attraente, che bisogna avere proprio chiuso il cuore a ogni emozione per non divenirne innamorati. Allora la scuola di Ferrara prese un carattere più deciso nelle sue ispirazioni, e venne a unirsi più intimamente con quella di Bologna, la quale sin dal suo nascere mostrava le sue alte tendenze allo spiritualismo cristiano; tendenze che, come abbiamo visto, manifestavansi ancora con la medesima forza nei pittori di Ferrara, i quali, bisogna convenirne, ebbero con i Bolognesi identità di scopo, di spirito e d'ispirazioni.

Questa relazione fra le due scuole fu poi più fortemente rannodata da Lorenzo Costa, il quale non solo è il Francia ed il Bellini della scuola ferrarese per i tanti e grandi allievi che formò, ma per essere stato, al pari di quelli insigni maestri, pittore veramente cristiano e spirituale. Egli come quelli à abbellite le sue immagini della più soave poesia, le à sparse di quella dolce melanconia, e di quella celestiale nobiltà, che fervidamente ridesta la devozione nei fedeli. Ma nelle opere di questo poetico pittore bisogna distinguere tre diverse maniere, formate secondo l'influenza che in lui esercitarono gli artisti dai quali ebbe insegnamenti, o consigli, e perciò i primi suoi dipinti risentono molto del far del Cossa, da cui, per la simiglianza della loro

maniera, si crede che fosse primitivamente ammaestrato. Il quadro del san Sebastiano, ignudo, legato ad una colonna e trafitto da saette, della galleria Costabili, mostra apertamente nella grandiosità delle forme, ed in tutte le altre parti, d'aver camminato su le orme del Cossa, sullo stile del quale è da credersi che altre opere conducesse, quantunque non abbiamo nessun altro suo lavoro che possiamo assegnare a questa sua prima maniera; ciò che ci induce a sospettare che molti dei suoi quadri, per identità di maniera, sieno attribuiti al suo maestro.

Ma il Costa, tratto dalla fama dei pittori fiorentini, e con lo scopo sempre di migliorare, si condusse in Firenze, ove studiate le opere di fra Filippo, e stando per molti mesi da Benezzo Gozzoli, acquistò altri modi di lavorare, e le opere fatte dopo questo suo soggiorno nella capitale della Toscana fanno vedere che non poco Lorenzo profittasse dai suoi novelli studi. Tornato in patria, vuolsi che con la maniera dei maestri di Firenze dipingesse nel coro della chiesa di san Domenico, e molte altre pitture facesse eziandio per privati; ma di questa sua seconda maniera non ci rimane altro che la vasta tela della galleria Costabili, ove è Nostra Signora assisa in trono col suo divin figliolo in braccio; quadro, benchè alquanto danneggiato nel colorito a tempera, molto pregevole per le sue belle qualità tecniche e spirituali. Vi si vede che l'artefice à eseguito questo dipinto con un amore e una attenzione grandissima, ornandolo poi di angeletti vezzosissimi, in atto di suonare chi il liuto, chi il cembolo e chi l'organo, mentre due sostengono sospesa una corona sul capo della Vergine; e ponendo in lontananza san Giorgio che libera dal drago

la regale fanciulla. Arabeschi e fregi a bassorilievo bianco adornano i pilastri dell'elegante architettura, ove è rappresentato il martirio di un santo vescovo.

È questa un'opera che fa veramente onore al pennello di Lorenzo, il quale mostra d'averla dipinta conformemente alle dottrine di Benozzo, dal quale però differisce pel vigore e la ricchezza del colorito, e molto più per la vivacità delle tinte nelle carni, calde ed accese, onde è parso quasi che avesse parimente studiato sotto Gian Bellini in Venezia. À grande correzione di disegno, un fare grandioso, mirabile verità nelle teste, belle e vaghe idee di volti, gentili movenze, ma non à ancora lasciata del tutto la prima sua maniera, della quale si rivede sempre l'impronta in quelle parti un po' secche e taglienti, e in quella squisitissima diligenza con che sono lavorate le cose le più minute, fabbriche, bassirilievi, ricami, paesaggi con piccolissime figure, sterpi, bronchi, virgulti, animali d'ogni maniera. Malgrado ciò, tutto, come negli affreschi della cappella Bentivoglio in san Jacopo di Bologna, si palesa più moderno, tutto condotto con più naturalezza e semplicità, tutto insomma nei panneggiamenti, nei contorni, nella composizione, nell'accordo dei colori, manifesta i modi propri dell'arte in Firenze. Di questa sua novella maniera pare che fossero quelle opere che egli fece nel palazzo di Schifanoia, delle quali, quella ove è il Duca Borso in atto di ricevere la supplica del contadino, portante la scritta IUSTICIA, più di qualunque altro pezzo di quelle pitture palesa il pennello e la nuova maniera di Lorenzo Costa.

Cresciuto in fama per queste opere, che naturalmente dovettero piacere assai più di quelle del Tura,

condotte con uno stile meno moderno di quello che Lorenzo recava dalla Toscana, fu invitato dai Bentivoglio; e l'epoca della sua andata in Bologna è quella in cui egli ingentilì e rese ancora più elegante il suo stile. Gli fu allora dato a dipingere nel palazzo di quella potente famiglia, e nella loggia che dal terzo cortile metteva nel giardino, dipinse con belle invenzioni l'incendio di Troia, e in alcune stanze terrene il combattimento di pochi repubblicani greci contro le immense schiere persiane. Distrutto quel palazzo, come si è detto, perivano ancora queste pitture, le quali in quel tempo furono tenute per cose bellissime; e tanto che Giovanni II. Bentivoglio fu invogliato a fargli dipingere a fresco la sua cappella in san Giacomo, ove in una parete espresse i trionfi della morte e della vita, e in quella di contro, il Bentivoglio con la consorte, i suoi undici figlioli, quattro maschi e sette femmine, appiè dell'immagine di Nostra Donna, alla quale il padre rivolge la preghiera, epilogata nel seguente mirabile distico.

Me, patriam, et dulces cara cum coniuge natos
Commendo precibus, Virgo beata, tuis.

Ma bisogna pur dire che tanto in questi affreschi, tuttora ben conservati, quanto in quelle due storie che egli dipinse in concorrenza dei discepoli del Francia nella cappella di santa Cecilia, ove Lorenzo figurò il Papa Urbano che istruisce Valeriano e Tiburzio nella fede cristiana, e la detta Santa che distribuisce ai poveri le proprie ricchezze, comunque egli facesse vedere che di molto avvantaggiasse i suoi competitori, pure egli non aveva ancora acquistata quella delicatezza e quella maggiore sveltezza nelle forme delle figure, e quella maggiore fi-

nezza d'espressione che mostrò nelle opere posteriori, quando aveva visto del Francia le più belle e spirituali Madonne. Nondimeno dalla seconda di queste due ultime storie si vede che l'amicizia di quel raro e mistico pittore non gli era stata inutile, imperocchè confrontando questa pittura con quelle della cappella in San Giacomo, l'avanzamento del suo pennello non fa punto dubitare dell' influenza che il Francia cominciava di già a esercitare su la mano e l'immaginazione di Lorenzo. La storia di santa Cecilia che dispensa le proprie facoltà è un tal lavoro, che se non pareggia in merito il martirio della Santa, dipinto tutto da Francesco, certo che la distanza fra queste due opere è ben poca, ed il quadro di Lorenzo si può considerare come il primo passo notabilissimo che egli faceva in una terza e migliore maniera. La varietà è uno dei pregi più mirabili di questa bella pittura, ove gli affetti di tutti quei poveri ai quali un vecchio sacerdote distribuisce le ricchezze della santa, che vi si vede col capo chino e le braccia incrociate sul petto in atto umile e affettuoso, son dimostrati con una vivacità e con tanta forza, che se fosse maggiore, perderebbero il bel pregio della naturalezza. Fra quei giovani e vecchi, uomini, donne e fanciulli, quello storpio, e quel giovane signore decaduto, che stendono la mano con ritrosia, sono espressi in questo loro atto così veracemente, che quelle due figure basterebbero, quasi direi, a farci conoscere il magistero grandissimo di Lorenzo; il quale nel volto e nell'atteggiamento della vergine eroina à infusa tanta carità, tanto divino amore, che bene apparisce come gli esemplari

del grande bolognese l'avessero di già iniziato nei misteri dell'ascetismo.

A contare da quest'epoca, le opere di Lorenzo apparvero più elegantemente condotte, di maggiore grazia accresciute, e di una più delicata e divina espressione; e questa eleganza tecnica e questa maggiore spiritualità, che da ora in poi avvertiamo nel Costa, traggono la loro origine dal contatto più immediato che egli ebbe col Francia, il quale con quella sua casta e mistica maniera doveva necessariamente influire sulla poetica immaginazione del pittore ferrarese, e condurlo ad attingere le sue ispirazioni ad una sorgente comune. Abbiamo di già visto, come il Costa disegnasse magistralmente, come ben piegasse e gettasse i panni, con quale dolce armonia componesse, con quanta lucentezza, vigore e brio colorisse, quanta abilità egli avesse nel ritrarre dal naturale, ed ora che comincia ad apparire in tutto sempre più ingentilito, e più soavemente e più celestialmente espressivo, si può con facilità argomentare qual maggiore bellezza attraente abbiano i suoi dipinti che rimontano a quest'epoca.

Infatti il quadro con san Petronio vescovo, seduto in trono con in mano la città di Bologna, e ai lati san Francesco d'Assisi e san Tommaso, ambidue in piedi, nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Bologna, ci fa vedere nell'espressione di quelle figure, mirabili per precisione di disegno e per impasto e vigore di colorito, un sentimento veramente profondo, e par proprio che da quelle dolci fisonomie splenda tutta la purità e santità dell'anima loro. È una tavola in fondo d'oro, e nel basamento del trono si legge il nome dell'artefice e l'anno 1502.

Tre anni dopo, come si scopre dalla apposta iscrizione, il Costa dipinse quell'altra bellissima tavola che, una volta posseduta dalle Monache di Faenza, fu quindi acquistata per la Galleria Ercolani, ove al presente si vede. È composta di cinque pezzi, divisi da filetti d'oro, ed in quello di mezzo, con veduta di paese, è Nostra Donna seduta in nobile trono, col bambino Gesù su le ginocchia, innanzi al quale sono due angeli in atto di adorazione, e al disotto due leggiadri puttini che suonano alcuni strumenti. In due altri compartimenti veggonsi i santi apostoli Pietro e Filippo, figure intiere; e negli altri due pezzi più piccoli san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista in mezze figure. Il solo riflettere che Lorenzo lavorò questo quadro quindici anni dopo che il Francia aveva cominciato a maneggiare i pennelli, e perciò quando già l'artista di Ferrara aveva viste e contemplate le purissime e candidissime vergini di quel soavissimo pittore, si può comprendere di quanta poesia cristiana sia sparsa questa immagine del Costa, e quanto espressive sieno le altre figure, lavorate così diligentemente, e dipinte con tale impasto, vigore e lucentezza di colorito, che se non ne avessimo altre ugualmente pregevoli, questa sola tavola sarebbe sempre un monumento assai prezioso del merito e dell' ingegno di questo sommo pittore ferrarese.

Ignoriamo l'epoca in cui il Costa eseguì precisamente lo stupendo quadro dell'adorazione dei pastori, che fra altre cinque opere del medesimo pennello vedesi nella Galleria Costabili. La bellezza però di questo egregio lavoro, meglio della data medesima, ci fa conoscere che Lorenzo il facesse quando aveva nobilitato la

sua maniera sugli esempi del Francia. L'argomento stesso prestavasi ad esaltare l'immaginazione del pittore, il quale dovendo in mezzo alla campagna rappresentare l'ineffabile e commovente scena del piccolo Redentore adorato dai pastori, attinse le sue inspirazioni alle pure fonti del misticismo; ed un'opera, per la quale l'artista si era elevato in regioni così alte, doveva necessariamente riescire quanto mai dir si possa vaga e poetica. Il Costa poi, per renderla veramente tale, à posto ai lati della grotta due angeli che suonano istrumenti, mentre varii altri stanno festeggianti attorno al divino infante, steso sul terreno, e innanzi al quale sono prostrati la vergine Madre, san Giuseppe e due pastori in atto di adorazione. Il fervore e l'affetto di ciascuno è significato mirabilmente, ed il tipo della santa genitrice di Dio ricorda quei puri e celestiali del Francia, e la sua divina fisonomia sembra proprio spirante santità, modestia e purità; tutto qui insomma è conforme allo scopo trascendentale dell'arte cristiana.

Con la medesima efficacia d'espressione, con la medesima elevatezza d'ispirazioni e con l'istesso fervore di preghiera, il Costa dipinse il gradino dell'Adorazione dei Magi, che vedesi nella Galleria di Brera a Milano; opera copiosa di ben cinquanta figure, assai bene aggruppate, e con grande naturalezza distribuite; quantunque alcune di esse, come quella del re genuflesso, siano soverchiamente inclinate, in modo che se avessero a muoversi, dovrebbero sicuramente cadere. Ma è troppo viva l'impressione che si riceve, perchè si badi a questo difetto, il quale passa inosservato sotto la piena degli affetti, che rapida scorre dall'anima, sin dal momento che lo sguar-

do si fisa a contemplare questa bella composizione, ove alla vista della deliziosa campagna, e dell' imponente scena dei re Magi, che umili e riverenti veggonsi prostrati a piè del Messia, siamo intieramente assorbiti dall'effetto poetico, prodotto e dall'espressione di ciascun personaggio e dalla felice maniera con la quale la natura campestre è animata dall'armonia e dall'incanto che spande all'intorno il grazioso e attraente gruppo della Vergine Madre col suo divin figliolo. Questa tavoletta è poi non meno ammirabile e per i bizzarri e propri abbigliamenti, per le teste piene di sentimento e di verità, e per le movenze vivaci, e i panneggi benissimo condotti, sebbene un po' duretti nelle pieghe. Vi si ammira eziandio gran varietà di volti e di atteggiamenti, un paese che contrasta alla natura la sua vaghezza ed amenità, un colorito robusto, bene impastato, lucente, ma alquanto acceso. Il disegno è, al solito, magistrale, ed il nudo vi si vede trattato scientificamente, e quella figura che seminuda siede sul suolo con la testa poggiata su le mani l'una sull'altra sopra un rozzo bastone, è veramente bella, sì per la parte anatomica, come per la vivacità della sua fisonomia e la naturalezza del suo atteggiamento.

Per siffatti lavori e per molti altri ancora bellissimi, cui noi per amore di brevità tralasciamo di ricordare, rammentando però di volo l'egregia tavola dell'Assunzione di Maria con gli apostoli, nella chiesa di San Martino maggiore, figure al naturale, bella per grandiosità di stile e per vigore di colorito, per purità di tipi e celeste espressione, pregi che parimente riscontransi in quell'altro suo quadro, ugualmente pieno di poesia cri-

stiana, all'altare maggiore della chiesa di san Giovanni, con la Madonna in gloria e varii santi, per queste opere così stupende, dico, il Costa veniva celebrato da per tutto, e l'istesso motivo che aveva spinto il Bentivoglio a invitarlo alla sua corte, mosse il marchese Francesco Gonzaga a richiamarlo in Mantova, come pittore di corte, donandolo di terre, di casamenti e di un annuo stipendio di lire 669. 12, oltre il prezzo che pagavagli delle opere a lui commesse.

Ma la maggior parte delle pitture che il Costa vi fece perirono nel saccheggio dato a Mantova dai tedeschi nel 1630; e in quella triste occasione furono distrutte quelle del palazzo a San Sebastiano, ove aveva dipinto nelle quattro pareti di una sala la marchesa Isabella fra un corteggio di signore che con i loro canti e il suono dei loro strumenti facevano dolci e deliziose armonie; Latona che cangia in rane gl'indiscreti che le intorbidarono l'acqua; il marchese Francesco condotto da Ercole in cima di un monte sacro all' Eternità; e finalmente l'istesso marchese su di un piedistallo col bastone del comando in mano fra i suoi cortigiani e il popolo acclamante. Insieme a queste pitture, che erano parte eseguite a olio e parte a guazzo, perirono in quel saccheggio altri due quadri grandi rappresentanti, il primo, fatto a guazzo, il marchese Francesco con i tre suoi figlioli che assistono fra il loro corteggio ad un sacrificio dedicato ad Ercole; il secondo a olio, il marchese Federico Gonzaga, già adulto, in costume di generale di Santa Chiesa, sotto Leone X. Il Costa colorì pure per la chiesa di Sant' Andrea due grandi quadri, l'Adorazione dei Magi e la Natività del Redentore, e fe' parimente un'altra ta-

vola per San Silvestro, la quale, distrutta la chiesa nel 1788, passò in quella di Sant' Andrea, ove tuttora si vede. Rappresenta Nostra Signora fra varii santi, e si racconta che Lorenzo la dipingesse per farne un dono alla chiesa, ove prima di quell'anno vedevasi, come si legge ancora dalla sottoposta iscrizione, la quale dice: *Costa fecit et donavit* 1525. Si vuole che questa fosse l' ultima pittura che ei facesse, quantunque vivesse sempre altri dieci anni, essendo morto in Mantova nel 1535.

Panetti — Il Costa in Ferrara lasciò molti allievi, e fra questi si è creduto che fosse Domenico Panetti, ma l'età e la sua maniera ànno oramai distrutta questa falsa opinione. S'ignora nondimeno chi sia stato il suo primo maestro, e ritenendo essere nato nel 1460, la ragione vuole che fosse dal Tura o dal Cossa ammaestrato. Il certo poi si è che il Panetti non à la pastosità di Lorenzo, nè è così secco come il Tura, e divide col Costa il vanto d'essersi di molto accostato allo stile di Pietro Perugino. Il Lanzi lo à giudicato troppo severamente, dicendo che le sue opere furono assai deboli, finchè ei non vide il nuovo stile raffaellesco del suo scolare, il Garofolo, sugli esempi del quale andò sempre rimodernandosi.

Non può negarsi; nelle prime pitture del Panetti ci è sempre qualche cosa che rammenta l'antica secchezza dei quattrocentisti, principalmente nei contorni, ma in ciò non è poi così debole e arido, come si asserisce, ed in favore di questo fan fede quelle stesse medesime tavole che si adducono in prova del suo languido e secco modo di dipingere. Ognuno già avrà indovinato che io

parlo del quadro della Visitazione della Vergine a santa Elisabetta, con san Giuseppe e san Zaccaria, nella Pinacoteca di Ferrara, opera per soavità e gentilezza d'espressione, vaghezza di colorire, e maniera di disegnare assai pregevole; e del sant'Andrea nella chiesa degli Agostiniani, ancora questo per disegno, carattere di testa e colorito veramente bello; e sebbene in questa figura si scorga una diligenza estrema nel modo assai minuto con che sono sfilati i capelli, i peli della barba, e tutte le più piccole cose del paese, d'altronde assai vago, nondimeno sembrami non riscontrarvi tutta quella secchezza e tutto quello stento che altri ànno creduto notarvi.

Se poi il Panetti sugli esempi del suo discepolo abbia ingrandito la sua maniera, ciò non vuol dire che egli prima fosse un artefice di poco conto, imperocchè le due tavole ora citate fanno chiaramente vedere che in lui sin dai suoi primi anni trovavansi di già sviluppate in un modo abbastanza sodisfacente tutte quelle medesime qualità che rendono più belle le pitture che egli fece dopo il ritorno del Garofalo in patria. Certamente un artista come il Panetti che non avendo viste altre opere che quelle dei quattrocentisti ferraresi, si avanzò a dipingere con sì belle forme, puro disegno, vero colorito ed accurata esecuzione in tutte le parti, debbe dirsi che avesse un ingegno grande, che non mancò punto al nostro Domenico, il quale dipinse i due citati quadri da valentuomo.

Bisogna però convenire, che i suoi dipinti posteriori a questi sono molto più belli e di una maniera più grandiosa e magistrale; e sopra tutti primeggia il sant'Andrea nella sua chiesa, che si sostiene al confronto delle

più belle opere dei suoi contemporanei: la testa del santo di un carattere bellissimo è lavorata in un modo sì grande e maestoso, e in un tempo così accuratamente; il colorito ne è così vago e vero, l'atteggiamento ne è così proprio e conveniente, e le vesti piegano con tale ampiezza, che poco meglio, quasi si direbbe, ànno fatto gli artefici della novella epoca.

Ma la qualità più eminente e più pregevole delle opere di questo abilissimo pittore è il sentimento religioso che vivamente campeggia nelle sue composizioni, le quali sono improntate di un carattere così poetico, dolce e affettuoso, che ove pure fossero di maniera alquanto secca, sarebbero nondimeno sempre più pregievoli di quelle, nelle quali, più che la bellezza del concetto, predomina quella della forma; imperocchè queste ultime essendo ben lontane dallo scopo trascendentale della pittura ascetica, mancano di quell'arcana potenza per la quale le opere del Panetti esercitano su la mente e sul cuore dello spettatore una irresistibile attrazione. Bisogna vedere le sue sacre immagini, e allora soltanto si può conoscere come questo spirituale artefice sentisse veramente il bello cristiano; quelle fisonomie di un'aria così umile e modesta, sono un modello di gentilezza e d'ingenuità, sono infiorate del più verginal candore, e del più mistico amore. Fra i suoi quadri quelli che principalmente distinguonsi per finezza di casta espressione, per sentimento di affetti delicatissimi, per elevatezza di inspirazioni religiose, merita esser segnalata la tela della Galleria Costabili col transito di Nostra Donna, gli apostoli in basso, e in alto il Redentore che accoglie l'anima santissima della Madre, giusta il simbolico costume

dei pittori cristiani; la deposizione di Gesù, nella medesima Galleria, mirabile per l'espressione in un tempo semplice e patetica; l'annunciazione di Maria, nella Pinacoteca di Ferrara, bellissima per la maniera veramente cristiana e pura con la quale la poetica immaginazione di questo mistico pittore à saputo devotamente figurare l'angelico saluto; e così ancora molte altre sue pitture, sparse di dolcezza affatto soave e divina.

Mazzolino — Considerato però dal lato tecnico, il Panetti non à il merito di quel valente scolare di Lorenzo Costa, cioè di Lodovico Mazzolino, sebbene questi, più che nelle grandi, si esercitasse nelle piccole figure, nelle quali però è tenuto singolarissimo. À pure qualche tavola in proporzioni al naturale, come la disputa di Gesù con i dottori che è stata ritoccata dal Cesi, nella Galleria di Berlino, e la Vergine che adora il divino infante, con due santi dell'ordine Cisterciense a cui apparteneva la chiesa di San Bartolo, per la quale era stata dipinta, e che oggi trovasi nella Pinacoteca di Ferrara. A queste due si può aggiungere quell'Eterno Padre in atto di benedire, della raccolta Pasini in Roma, e pare non trovarsi più altre sue opere della medesima dimensione: in queste stesse però si vede sempre l'insigne maestro che compete col Bellini, col Perugino e col Costa.

Se il Mazzolino fosse più scelto nelle forme, per quanto è meraviglioso per l'evidenza e la vivacità delle teste, ed egregiamente caratteristico in quella dei vecchi, pochi sarebbero gli artefici, che potrebbero con lui misurarsi. Ben regolato nella composizione à uno spirito ed una grazia che lo rendono ammirabile, molta natu-

ralezza nel disegno, buone cognizioni architettoniche, ed un colorito che sebbene più acceso, è assai più cupo di quello del Costa, e men morbido di quello del Grandi. Ritiene sempre l'uso dei quattrocentisti d'ornare con oro le vesti, ma senza quella loro grande profusione, e le sue pitture oltre essere in tutto finitissime, si distinguono per quelle tante aureole concentriche con che sono coronati i suoi santi, per devozione e cristiana carità mirabilmente espressivi. Avendo con tanta efficacia Mazzolino il concetto religioso manifestato, le sue rappresentanze non solo sono bellissime pel meccanismo dell'esecuzione, ma assai più per la spiritualità e la dolcezza veramente celeste che con profonda religione improntò nei volti delle sue figure, le quali sembrano animate affatto dal sentimento divino. Bisogna dire pertanto che la ruggine del naturalismo, ed il libertinaggio della mitologia non avevano per anco assalito la scuola ferrarese, la quale non aveva per nulla abiurato le antiche tradizioni, e le inspirazioni religiose che sin da principio avevano caratterizzato le sue produzioni, erano sempre in voga e seguite con una predilezione veramente grande.

Ciò è ben provato dalle opere del Mazzolino, nelle quali tutto è conforme allo scopo supremo dell'arte cristiana, imperocchè la casta e candida maniera con la quale egli à espresso nel volto delle sue Vergini la santa umiltà, l'affetto celeste e l'ingenuità, fa evidentemente vedere come l'artefice fosse penetrato dalla santità del suo compito. Veggasi nella Galleria degli Uffizi di Firenze la tavola rappresentante Nostra Donna seduta sul destro ginocchio di sant'Anna, sorreggendo il suo divino In-

fante, il quale prende alcune ciliegie, che gli son porte dall'affettuosa nonna, mentre san Giovacchino con le braccia incrociate sul petto, devotissimo, contempla il leggiadro e celeste fanciullo, e san Giovanni Evangelista dall'altra parte con un libro sotto il braccio destro e l'aquila ai piedi, sta riverente a quella vista, e si conoscerà come il pittore fosse spirituale e gentile nel trattare questo argomento. Non sono, a dir vero, nè molto scelte, nè sufficientemente nobili le forme di queste figure, ma è in esse un affetto, una grazia di movenze, una vivacità sì grande nelle teste, una sì meravigliosa esecuzione, ed un colorito così bello, che ben si disse essere il Mazzolino uno dei più abili e dei più espressivi e cristiani pittori di quel tempo.

La semplicità, la profondità e l'efficacia dell'espressione è senza dubbio il pregio più cospicuo che fa maggiormente ammirare questo valoroso allievo del Costa, del quale la stessa Galleria possiede la tanto devota e poetica tavoletta dell'Adorazione dei pastori. Al solito non è in queste figure scelta di forme gentili, ma tutte respirano affetti delicatissimi, tanto la Madre che genuflessa a mani giunte adora il suo divin figliolo, innanzi al quale sono due angeli veramente carissimi, quanto i tre pastori che sorpresi e commossi rimirano il nato Messia. San Giuseppe seduto in un canto sembra tutto immerso nel gran mistero dell'Incarnazione, e dietro a lui sono due altre figure, che dai loro abiti paiono essere due frati, e un altro di questi si vede affacciato da un terrazzo del casamento, nel cortile del quale è rappresentata la celeste scena, che è resa più vaga dalla comparsa in alto di un gruppo di nubi con cinque vezzosi

angeletti che annunziano la nascita del Redentore del mondo.

Il valore del Mazzolino tanto nel dipingere piccole figure, quanto nell'estrinsecare il pensiero cristiano manifestasi ugualmente nell'altro quadretto della medesima Galleria, rappresentante la Circoncisione di Gesù, opera ricca di moltissime figure assai ben distribuite, con grande naturalezza atteggiate, e sì nei movimenti, come nelle fisonomie, di un tipo ben caratterizzato, con grande efficacia e devozione espresse. La Vergine vedesi a destra del quadro a mani giunte, tutta modestia, umiltà e amore, e dietro a lei è sant'Anna, e lì presso lo sposo Giuseppe, l'espressione dei quali corrisponde felicemente al soggetto. E nell'immenso loro affetto tutti sono intenti al sacerdote che sta per circoncidere l'umanato Verbo Divino, mentre v'è chi porge le ampolle, chi tiene il vaso dell'acqua, chi sorregge il giulivo bambino, frattanto che altri in varii modi e gesti stanno lì attornò a guardare. Nel resto quest'opera come la precedente è assai benintesa, e la grandiosità dell'architettura, e i panni ben piegati, ed il colorito piuttosto vivace e alquanto acceso sono i pregi tecnici di questo quadro, che con meravigliosa finitezza è condotto.

Nella Galleria del Reale Palazzo de' Pitti a Firenze è del Mazzolino il quadro dell' Adultera, ed il momento della scena è quello quando Gesù Cristo scriveva a terra: « *Chi è fra voi senza peccato, scagli il primo la pietra su lei* ». Quest'opera è una di quelle che fanno onore grandissimo al pennello e all'ingegno dell'autore, vedendosi nelle teste degli Scribi e dei Farisei espressa stupendamente la perfidia, la malignità e la rabbia, che

forma un bel contrapposto con l'aria maestosa del Redentore dalle di cui sembianze traspare tutta la sua divinità. Bello è parimente il volto dell'adultera, e molto ancora si rende interessante per la sua felice espressione; la vergogna, la confusione, e più l'incertezza del suo destino si leggono chiarissimamente nel suo viso, che non è quello di una donna corrotta dal vizio, ma di una infelice vinta dall'irresistibile assalto di una potente passione. Le carni sono bene impastate, le tinte vivaci, il disegno molto naturale, i panni condotti con intelligenza, l'architettura intesa e trattata mirabilmente, il carattere delle teste bellissimo, e l'esecuzione sopra ogni dire finitissima.

Descrivendo queste opere, abbiamo visto introdotti in scena dei personaggi vissuti in un tempo lontano da quello in cui ebbe luogo il sacro avvenimento che si rappresenta. Nel quadro dell'Adorazione dei Pastori si vedono infatti dei frati, e così in un prezioso quadretto della galleria Costabili una Sacra Famiglia è figurata con san Rocco e san Sebastiano: ciò che a prima vista parrebbe un anacronismo, essendo quei santi vissuti molti secoli dopo la nascita di Gesù Cristo. Ma riflettendo bene, e penetrando nello spirito del pittore il quale, al pari di tutti gli artisti cristiani, attingeva le sue ispirazioni dalla storia di Dio, dalla leggenda dei santi, e del Vangelo, si vedrà che non senza una ben fondata ragione egli à effigiati quei santi ad adorare Gesù ancora bambino. Per la medesima ragione, per la quale ci è rappresentata santa Caterina che riceve l'anello dal piccolo Redentore, così per una simile speciale grazia divina ci son figurati i santi, ai quali, in premio delle loro

cristiane virtù, è stato concesso di vedere rinnovellata sotto i loro propri occhi la scena ineffabile della natività, o altro mistero del cristianesimo, e di adorare il Salvatore del mondo sotto le forme medesime con le quali egli si manifestò a noi la prima volta. — È un concetto della più gentile poesia, dice il Laderchi, e che dava campo alle pie immaginazioni degli artisti di ritrarre la devozione, e l'affetto dei santi nel massimo fervore dell'entusiasmo contemplativo. Osserveremo ancora col medesimo scrittore, che le Madonne dipinte da Mazzolino ànno tutte il medesimo tipo, e questa perfetta loro simiglianza prova che il tipo della Madre di Dio era ben stabilito nell'immaginazione del pittore, il quale, nella giusta idea che una sola fosse l'effigie della Vergine e dei Santi, tosto che se ne formò il concetto, lo riprodusse tutte le volte che ne ebbe l'occasione, e con una religione e un affetto vivamente sentiti.

Grandi — Il Mazzolino, comunque artefice distintissimo, fu avanzato da Ercole Grandi, scolare di Francesco Cossa, presso il quale conobbe il Costa, che molto forse giovò al suo condiscepolo, quando tornò da Firenze col nuovo e più ingentilito stile che principalmente si era formato su quello di Benozzo Gozzoli. Non sono molte le opere di questo pittore veramente grande, che timido per natura, credevasi assai inferiore a sè stesso, e non valutando perciò le proprie forze intellettuali, non pose, anche quando era di già avanzato negli anni, il pennello sulla tela, senza consultare e seguire i consigli del maestro; e in ciò più che il Cossa, à dovuto essergli di guida il Costa.

Per questa sua timidezza, il Grandi era incontenta-

bile dei suoi lavori, per l'esito dei quali non lasciava d'impiegare tutto lo studio e il tempo possibile. Così le sue pitture, commendabili per molti pregi, sono poi ragguardevolissime per la diligenza dell'esecuzione, e si narra che per quelle storie nella cappella Ganganelli in San Pietro di Bologna abbia impiegato sette anni per dipingerle a fresco, ed altri cinque per ritoccarle a secco. Vi rappresentò il Transito di Nostra Donna, e la Crocifissione del Redentore, ed in quest'opera riescì così felicemente, che l'Albano, vedendo questo lavoro tanto magistralmente condotto, ne poneva l'autore al pari del Mantegna, del Perugino, di Gian Bellini e degli altri grandi di quel tempo; anzi al primo scrittore della storia pittorica dell'Italia, quella pittura non solo parve la più insigne che mai il Grandi facesse, ma delle più eccellenti che allora si conducessero in Italia.

Il Vasari lo à pure molto commendato, osservando nei soldati della Crocifissione una tale proprietà e naturalezza di mosse, che ancora altro artefice non aveva fatto meglio, nè espresso con più verità e convenienza il dolore nel volto di quelli che piangono amaramente la morte del Redentore; è tutto poi fatto con sì grande varietà di teste, con bizzarria di vestiti, con una pastosità, squisitezza ed armonia di colori, e un sapere di scorti, da non invidiare i tempi migliori. Oggi però queste pitture quasi nella maggior parte sono rovinate, e ciò che ne avanzava, è stato segato dal muro, e posto nell'accademia delle Belle Arti di Bologna.

Varii altri suoi dipinti sono periti, ma tuttora ne abbiamo di quelli che ben rispondono dell'alto merito del loro insigne autore. Fra questi segnaleremo, nella Pina-

coteca di Ferrara, l'Adorázione nel presepio, cosa sopra ogni dire carissima; nella galleria Costabili, le otto tele a tempera con storie del vecchio testamento, pitture di una bellezza squisitissima, tre Madonne per dolce candore e celestialità di tipi mirabilissime, un Gesù morto fra le braccia dell'afflitta madre, per profondità di sentimento meravigliosa; nella galleria di Dresda, la presa del Redentore nell'orto, e la sua gita al Calvario, ancora queste per sentita espressione veramente stupende; e così di molte altre, nelle quali generalmente il disegno perfetto, il colorito morbido, vago e armonioso, i bei panneggiamenti, le mosse espressive, le castigate forme si congiungono egregiamente insieme e fanno spiccare molto più la bellezza del concetto di quelle rappresentanze, piene della più soave poesia cristiana.

— Fra gli ultimi dei ferraresi di quest'epoca, è Michele Castellini, che dicesi scolare del Costa, e del quale s'ignora l'anno della sua nascita, e quello della sua morte; dal piccol numero delle sue pitture si congettura che avesse brevissima vita, ma è certo che fosse sempre vivo nel 1517, che è la data da lui apposta alla piccola tavola di Santa Monica con due altre sante agostiniane, nella chiesa di Sant'Andrea, ove trovasi il gran quadro del martirio di san Lorenzo, e l'altro della Madonna col bambino fra san Giovanni Battista, san Michele ed altri santi, con l'anno 1506. Da queste, e da altre pochissime pitture che del Castellini si vedono in Ferrara, ove nella Galleria Costabili sono quattro piccoli quadri, si scorge al dir del suo biografo d'avere egli posseduti tutti i pregi tecnici, e le medesime ispirazioni mistiche della sua

scuola; alla quale bisogna parimente ascrivere i due Coda e i due Zaganelli.

— Di Benedetto Coda, scolare e imitatore di Giovanni Bellini, è nel Duomo di Rimini lo Sposalizio di Nostra Donna, e in San Domenico della medesima città la Vergine Beata col santo titolare, san Francesco d'Assisi, e diversi angeli, e sì questa, che quella, ragionevolmente condotte. Del di lui figlio chiamato Bartolommeo, trovasi nella chiesa di San Rocco a Pesaro una tavola ove è la Madonna in trono con san Rocco e san Sebastiano, e varii angeli veramente graziosi; opera di gusto piuttosto moderno. Porta il nome del pittore e l'anno 1528.

— Prima però di parlare dei Zaganelli, importa far conoscere il loro maestro, che fu Niccolò Rondinello, allievo di Gian Bellini, e seguace del suo antico stile; ma con un colorito men vigoroso, e con teste copiate dal vero senza scelta. Disegna d'altronde con esattezza, piega con buon metodo i panni, nei quali si rivede sempre l'uso dei ricami in oro, ed à pure qualche tavola, la di cui composizione è variata tanto nella disposizione delle figure, quanto nei loro atteggiamenti. In appoggio di ciò citiamo la tavola all'altare maggiore della chiesa di San Domenico a Ravenna, rappresentante Nostra Signora col divino infante fra la Maddalena, il Santo titolare, san Pietro Martire, san Raimondo ed altri santi; nella medesima chiesa evvi un'altra sua tavola ove è la Beata Vergine circondata da varii santi. Degli altri quadri dipinti pel Duomo della medesima città non si à più notizia, e delle due tavole lavorate per la chiesa di San Giovanni Evangelista, cioè il san Giovanni che consacra la chiesa, opera di stile più antico della precedente, e quell'al-

tra con tre bellissime figure di martiri, non è molto, sono state trasportate a Milano.

Francesco Cotignola — Pare che da lui sia stato iniziato all'arte Francesco Zaganelli, da Cotignola, il quale, se è molto commendabile per la vaghezza del suo colorito, non lo è così nel disegno e nella composizione, nella quale specialmente non fu tanto felice; vedendosi le sue figure, che non mancano di bellezza ed ànno panneggiamenti ben condotti, distribuite piuttosto con una certa confusione; quantunque talvolta, come nella Resurrezione di Lazzaro nella sagrestia della chiesa di Classe, sia molto più regolato che altrove; sicchè quest' opera si ritiene fra le più belle cose del suo pennello. E delle migliori composte e lavorate è similmente il Battesimo di Gesù Cristo, con una lunetta ove è Gesù Cristo nel sepolcro assistito dagli angeli, altre volte nella chiesa di San Domenico di Faenza, da dove fu tolta, e venduta passò in Roma.

Francesco fu pure in Napoli, e lì nella chiesa dei frati di Monte Oliveto lasciò una tavola a olio con l'Adorazione dei Magi, ed un'altra rappresentante una Nostra Donna fra san Paolo e san Giovanni Battista, nella chiesa di Sant' Aniello, opere molto pregevoli, ma non così belle come il suo capodopera che vedesi agli Osservanti di Parma, ed è una Nostra Signora fra varii santi, ed alcuni ritratti nel fondo del quadro. È un quadro veramente degno di lode, e ben disse il Lanzi, che mai il Cotignola fece » cosa più solida nell'idea, nè più armoniosa nel concerto, nè più arteficiosa nel colonnato e negli altri accessorii. Quivi tenne le tinte più moderate, solito d' ordinario a usarle più vive e più liete, e di

compartirle sull'esempio del Mantegna, più che di altro maestro. »

Del di lui fratello Bernardino una sola tavola si à segnata del suo nome, ed è quella divisa in più compartimenti con san Sebastiano ed altri santi, nella chiesa del Carmine a Pavia. In Ferrara, nella Galleria Costabili, è una lunetta col Redentore morto, attribuita a Bernardino, il quale insieme al fratello dipinse quella tavola che dagli Osservanti di Ravenna passò ove si vede nella Pinacoteca di Brera a Milano. À la data del 1504, e rappresenta Nostra Signora che amorosamente, ma velata da una dolce melanconia, contempla il suo pargoletto, il quale assiso su le ginocchia della madre, à in mano una rosa, e si volge sorridendo allo spettatore. Da un lato è san Francesco d'Assisi che con la destra e col movere delle labbra pare che inviti ad adorare la Vergine beata e il suo divin figliolo; ai quali è rivolto con le mani giunte, e fervorosamente orando, il Precursore, macero nelle carni, e di rozze pelli coperto. Assai bene riescì il pittore nel dimostrare in queste due figure la santa carità di cui sono tanto devotamente comprese, e parmi che meglio ancora riescisse effigiando la Madonna, la di cui testa bella per scelte forme è poi per delicata espressione infinitamente amorosa. Malgrado poi che la testa e le carni dei due santi sieno condotte con tinte piuttosto scure, e non sieno del tutto scevre di secchezza, questa tavola fa onore ai loro autori, i quali tanto nei panneggiamenti, nelle mosse, come nella disposizione delle figure, ànno mostrata la più grande naturalezza.

— Nella medesima epoca dei Cotignola, Baldassare Carrari col suo figliolo Matteo, ornava anch'esso delle

sue pitture Ravenna, delle quali la più rinomata è la tavola che trovasi nella chiesa di San Domenico, ove è ancora un grazioso quadro di Luca Longhi, al quale il san Bartolommeo di Baldassare cede appena. Nelle sembianze del santo, il pittore ritrasse il Rondinello, e sè stesso nella figura del san Pietro.

Melozzo — Questo Baldassarre è quell'artista, che, secondo alcuni, insegnò l'arte al celebre Melozzo da Forlì, del quale non si è potuto però determinare chi fosse il maestro, tante sono le diverse opinioni degli scrittori; e chi lo dice scolare dell'Ansovino di Forlì, chi di Pier della Francesca, e non mancano coloro che lo ascrivono alla scuola dello Squarcione, e anco a quella del Mantegna; presso il quale non è probabile che studiasse, essendo il Melozzo più provetto di Andrea; ma notando la lontananza di Padova da Forlì, è più verosimile che egli avesse in patria i rudimenti dell'arte da uno di quei due citati forlivesi, e quindi si portasse a Borgo San Sepolcro da Pier della Francesca, molto più che Melozzo si mostra intelligentissimo delle cose di prospettiva, in cui, come si è detto, il Borghese valse moltissimo.

Qualunque sia il suo maestro, è incontrastabile essere stato Melozzo uno dei più grandi pittori che fiorirono nel finire del quindicesimo secolo, e da fare onore alla scuola bolognese alla quale l'ascriviamo. Ben pochi sono i dipinti che il tempo e la vandalica mano degli uomini ci ànno conservati di questo egregio maestro, e della sua più vasta opera, fatta nella tribuna della chiesa dei santi Apostoli a Roma, appena si sono potuti salvare alcuni frammenti, che sono in tutto quattordici

pezzi, collocati presentemente nell' aula capitolare, annessa alla canonicale sagrestia della Basilica Vaticana.

È il solo dipinto che di Melozzo rammenta il Vasari, il quale lo à tanto lodato ed ammirato, specialmente per lo studio grande e la diligenza degli scorti; e poichè, come si è detto, non si à gran numero di opere di questo valoroso artefice, sarà pregio della storia riferire ciò che ne à lasciato scritto quel biografo, il quale potè ammirare l' Ascensione di Gesù Cristo in un coro d' angeli che lo conducevano al cielo; dove la figura di Cristo scortava tanto bene, che pareva che bucasse quella volta; ed il simile facevano gli angeli, che con diversi movimenti giravano pel campo di quell' aria. Parimente gli Apostoli che erano in terra scortavano in diverse attitudini tanto bene, che ne fu allora lodato dagli artefici, che molto ànno imparato dalle fatiche di costui: il quale fu grandissimo prospettico, come ne dimostravano i casamenti dipinti in quest' opera e lo dimostrano quelle altre sue pitture che tuttora rimangono.

Ma di questa bellissima opera, appena si potè salvare il Gesù Cristo risorgente, varii angeli ed alcune teste di apostoli, quando nel 1755 fu ampliata quella tribuna. La figura del Salvatore, cui il Vasari à tanto ammirato, fu posta nel primo ripiano della regia scala del Quirinale, ed abbiamo visto ove gli altri pezzi furono collocati. Così ridotta questa bella pittura, non si può sicuramente vedere più l'effetto che essa doveva tanto mirabilmente produrre allo sguardo, essendo sparita quella grande illusione delle figure, le quali sembrava che bucassero il muro. Un effetto così prodigioso non s'era ancora visto nell' arte, ed il vanto di così grande ritrovato fu

tutto di Melozzo, il quale diè per la prima volta gli esempi del dipingere di sottinsù. Un'invenzione così bella dovea naturalmente incontrare il plauso generale, ed infatti non solo l'autore veniva considerato fra i più *famosi e supremi* prospettisti del tempo, ma sin'anco come *pittore incomparabile e splendore di tutta Italia.*

E veramente non sono punto esagerati questi elogi per un artefice che nella tecnica della pittura apparisce sì grande, quanto altri mai in quell'epoca celebratissimi, e per bellezza di colorito, per scelta di tipi, per grazia e naturalezza di movenze, per intelligenza di scorti e di chiaroscuro, per dignità e grandezza di caratteri, per bencondotti panneggiamenti, per finezza di pennello, per accuratezza d'esecuzione, per verità di teste, per disegno insomma e per composizione; qualità tutte che per quanto sia possibile si riscontrano in quei pezzi sopra citati, e in più bella guisa poi nel grande affresco che Marco Melozzo dipinse nella Floreria Vaticana dopo il 1475.

Esprime Sisto IV. che concede al Platina, genuflesso ai suoi piedi, la soprintendenza della Biblioteca Vaticana, avendo presso di sè quattro suoi nipoti, che veggonsi ritratti dal vivo, Girolamo Riario, Giovanni Della Rovere, Pietro Riario e Giuliano Della Rovere, che poscia fu visto sul trono pontificale sotto nome di Giulio II. Questa bellissima opera che per del tempo è stata creduta di Pietro della Francesca, che non potè averla dipinta, essendo già cieco nel 1471 quando fu eletto papa Sisto IV., esisteva altre volte nella muraglia di faccia alla porta dell'antica Biblioteca Vaticana, dove al presente è la Floreria, ossia il guardaroba di palazzo; e sotto il

pontificato di Leone XII. da Domenico Succi imolese fu trasportata in tela ed esposta nella pubblica Galleria. È un lavoro in tutte le sue parti bellissimo, e degno di stare al confronto con le più celebri pitture di quel tempo, delle quali niuna, a mio parere, fu più stupenda per armonia di composizione, per esatta e precisa maniera di disegno, per metodo di colorire, per diligenza e naturalezza in tutto, per evidenza insomma di teste vivacissime. In quelle figure v'è tutto ciò che si richiede perchè si abbia l'illusione del vero; staccano e rotondeggiano mirabilmente, ànno attitudini e movenze proprie e naturalissime, e soltanto mancano dell'anima perchè parlino e si movano.

E un dipinto similmente classico in tutto ciò che si riferisce alla perfezione della forma è la tavola nella chiesa dei zoccolanti di Matelica di Fabriano; nella quale il Melozzo figurò Nostra Signora assisa in trono tenendo il suo fantolino ritto su le ginocchia, con ai lati san Francesco e santa Caterina vergine e martire. Al di sopra in una lunetta, Cristo morto in grembo della Vergine Madre, con la Maddalena ai piedi, e da una parte san Giovanni Battista, e dall'altra san Lodovico con san Bonaventura cardinale. Intorno a questa bella tavola sono undici storiette e vi si legge il nome del pittore espresso nella seguente guisa: MARCUS DE MELOTIIS FEROLIVIENSIS FACIEBAT AL TEMPO DI FRATE ZORZO GUARDIANO 1491. Da un grande artista non possono operarsi che grandi cose, ed il Melozzo, dipingendo questo quadro, rinnovellò tutte le belle qualità del suo finito, diligente e grazioso pennello; e sia che ne esamini la disposizione delle figure o il disegno, le teste, i panneggi e

tutte le altre parti, trovi sempre da ammirare il valore di tanto maestro.

Con l'istesso studio e maestria il Melozzo dipinse, per la chiesa del Carmine a Forlì, la tavola autenticata dal suo nome, nella prima cappella a sinistra entrando. Rappresenta sant' Antonio abate a sedere con un libro aperto in atto di benedire, e ai suoi lati ritti in piedi, san Giovan Battista e san Sebastiano. La scena è figurata in un atrio con due pilastri, sopra un fondo d'oro. Nulla più si sa di tutt'altro che Melozzo à dipinto, e in tanta scarsezza di opere sue, e poichè è degno di grande considerazione tutto ciò che escì dalle mani di così egregio dipintore, gioverà parimente rammentare la bella figura, conosciuta comunemente sotto il nome del *Pestapepe*, dipinta a fresco sopra una bottega di spezieria a Forlì, e della quale il Rosini à dato un intaglio a pagina 167 del terzo volume della sua storia pittorica. È una figura veramente meravigliosa, imperocchè l'atto con cui sollevato con ambe le mani il pestone, sta con tutta la forza per vibrarlo nel sottoposto mortaio, è naturalissimo e quanto mai possa dirsi evidente. Non debbe dunque far meraviglia che il Serlio lo chiamasse col Mantegna dottissimo e impareggiabile, essendo le sue cose fatte con tutto quel magistero che altri ancora non aveva mostrato mai; talchè fra Luca Paciolo scriveva, che il Melozzo *col suo allievo Marco Palmeggiani, sempre con circina (compasso) e libello loro opere proporzionando, conducono in modo che non umane ma divine agli occhi nostri si rappresentano e a tutte loro figure lo spirito solo par che manchi.*

Palmiggiani — Nel Palmiggiani bisogna però di-

stinguere opera da opera, avendo egli tenuto due stili; nel primo aderisce sempre al fare dei quattrocentisti, al par dei quali è minuto e ricercato nelle più piccole cose, fa uso di dorature nei panni, e segue l'antico metodo di composizione affatto simmetrica. Nel secondo poi appare assai più rimodernato disponendo con certo artificio le figure con proporzioni più grandi, contorni più larghi, ma mai scevri di una certa durezza. Mostra pure un pennelleggiare più franco, attitudini più facili e naturali, teste ancora più ben formate. Non sono però le sue Madonne belle quanto quelle del Francia, ma più venuste di quelle del Costa, ed ànno una tale espressione, così candida e affettuosa, che possiamo annoverare anco il Palmiggiani fra gli apostoli dell' arte cristiana.

Ebbe ancora talento nel ritrarre con vaghezza ed amenità la natura campestre, nell' ideare ed eseguire le architetture in cui è elegante e studiatissimo quanto bisogna. Nel colorito imita a tal segno il Rondinello, che il Vasari tratto in inganno da questa simiglianza, attribuì a Niccolò una tavola di Marco, che tuttora si vede nel Duòmo di Forlì, dove è Gesù Cristo che comunica gli apostoli, opera assai ben lavorata. Fu così grazioso e finito nelle piccole figure, che invaghitosi di questo suo merito, le introduceva dappertutto anco se fossero oziose; ed infatti dipingendo per la Chiesa di Sant' Agostino in patria un Gesù crocifisso, figurò in diversi campi altre scene in piccole proporzioni, come san Paolo visitato da sant'Antonio; sant'Agostino convinto dall'Angelo sulla incomprensibilità del mistero della Triade santissima, che come si vede non ànno verun rapporto col soggetto

principale, e perciò l'insieme dei suoi quadri manca sempre di unità di composizione.

Nelle città delle Romagne accade spesso vedere opere di questo artefice, assai poco conosciuto, quantunque con una certa abilità abbia fatti molti quadri che trovansi ancora sparsi per la Lombardia; dove in Crema, nella Galleria Tadini, è citata una sua gita al Calvario, lavoro ben condotto, e in Vicenza, nel palazzo Vicentini, un Gesù Cristo morto, fra Nicodemo e Giuseppe, opera stupenda per la novità e vivezza grandissima che il Palmiggiani seppe imprimere nel volto e nelle mosse di quelle figure.

Un altro suo bel quadro si vede nella Pinacoteca di Brera a Milano, ed è la Natività del Signore, ove la madre genuflessa a mani giunte con immenso e ineffabile amore, adora il suo bambino, il quale steso sul terreno, verso lei volge affettuosamente lo sguardo e una mano; mentre il buon vecchio Giuseppe assiso dall'altro lato e appoggiando le mani sul suo bastone, contempla in profondo pensiero il Verbo divino. La scena è ornata di bella architettura squisitamente decorata di eleganti bassirilievi, con in fondo veduta di un vago e delizioso paese da dove si vedono avanzare verso la grotta, fatta santa dalla presenza di Dio, i pastori che frettolosi ne muovono i passi, incitati dalle dolci e soavissime melodie che in alto fanno echeggiare i tre angeli intuonando l'osanna. Belli e graziosi sono questi spiriti celesti, venusto e delicatamente espressivo è il volto di Maria, atteggiata con una devozione pari alla castità e ingenuità che traspare dalle sue celesti sembianze. Lodevole ne è la composizione, bene intesi i panneggiamenti, e se i contorni fossero

più morbidi, e le tinte più variate e più calde, sarebbe un' opera che non lascerebbe nulla a desiderare.

Senza trattenerci sopra varii altri artefici di un ordine assai inferiore registreremo soltanto il nome di due forlivesi, cioè di un Giambattista Rosìti, che dipinse per la chiesa di Santa Maria dell'Orto a Velletri una tavola rappresentante la Vergine col suo pargoletto in seno, sedente in un tempio rotondo sostenuto da quattro colonne, ciascuna delle quali abbracciata da un angelo come di portare il tempio in processione; opera discretamente disegnata e colorita; e di Giambattista da Faenza, del quale con la data del 1506 ed il nome del pittore, si vede nella Raccolta comunale del Liceo un quadro ove è Nostra Signora ritta in piedi, alla quale due angeli le sostengono il manto, e innanzi a cui è il piccolo Battista e un angeletto che suona la cetera. Da questo dipinto si vede un artefice che possedeva bene il disegno, coloriva con tinte vaghe e piegava i panni sul fare di Alberto Durero, e sapeva con pietosa dolcezza esprimere gli affetti celesti.

Ciò ci porge l' occasione per ripetere, che lo spirito religioso della scuola bolognese, la quale segna ancor'essa un periodo prezioso nella storia dell' arte cristiana, non infiacchì così presto come altrove, in cui da gran tempo altro non facevasi che ammirare e copiare le statue di Grecia e di Roma, si rappresentavano gli enti del cielo, i beati e gli spiriti angelici senza proprietà di tipi, senza concetto, senza quel sentimento di casta pietà e di fede religiosa che mostrato avevano i trecentisti e i quattrocentisti, le pitture mistiche dei quali erano di già disprezzate anco da coloro che avevano fama di grandi ingegni. Da questa corruzione, come si è visto, rimase illesa la

scuola bolognese al pari che quella di Ferrara, sino quasi a tutta la metà del sedicesimo secolo, vale a dire nel più bel pieno dei trionfi del naturalismo, che ingigantendo sempre più di potenza, assoggettò alla fine al suo dominio anco le due scuole di cui parliamo. Finchè ressero il Francia, il Costa e la maggior parte dei loro allievi e seguaci, l'arte in quelle contrade apparve sempre vergine di pensieri e di affetti, ma spenti quei due maestri, che seppero tanto felicemente imprimere nella stessa verità della forma il più profondo carattere cristiano, la pittura cessò di essere la molla potente a tener sempre vivi nel cuore del popolo i sentimenti religiosi di fede, di speranza e di amore.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA NAPOLETANA E SICILIANA

EPOCA PRIMA

Assai prima che l'arte fiorisse in Roma, e forse ancora qualche tempo avanti, o almeno contemporaneamente, che risorgesse in Firenze per opera di Cimabue, la pittura aveva di già cominciato in Napoli a escire dal barbarismo bizantino, e l'epoca in cui ne spuntarono i primi albori è quella nella quale si videro le prime produzioni del pennello di Tommaso degli Stefani. Però la capitale Partenopea, come culla dell' antica civiltà greca, vanta una scuola pittorica che rimonta all'epoca dell' impero romano, e noi abbiamo visto come felicemente prosperasse. In Napoli infatti rimangono tuttora antichissime pitture, le quali diconsi eseguite da un certo Tesauro, che lavorava pure di mosaico, ai tempi di Costantino imperatore, nella chiesa di Santa Restituta, in quella di San Pietro e Paolo, in San Nostriano e in varie altre chiese, ove si vedono opere di pennello e di mosaico.

Nella grotta di San Gennaro veggonsi varie cappelle, tutte lavorate di pitture antichissime, rappresentanti immagini di Santi, di Dio e di Nostra Donna; ma che del Tesauro, o di altro maestro quei dipinti si fossero, non possiamo affermarlo, tuttavia è certo che furono lavorate prima che Costantino abbracciasse il cristianesimo, e con tanto buon gusto di colore e buon disegno, con sì giuste proporzioni e forme perfette, che ci fanno conoscere che l'arte ancora non aveva perduto il suo fulgente splendore. Il De'Domenici ricorda ancora molte altre sacre immagini, dipinte dal 1000 al 1140, e principalmente ci richiama l'attenzione sul Gesù crocifisso che parlò a san Tommaso, che trovasi in San Domenico Maggiore, e che vuolsi dipinto nel 1200 da un pittore che ammaestrò pure nell'architettura Masuccio primo.

Il D'Agincourt parla parimente di varie immagini, esistenti nelle catacombe di San Gennaro in Napoli, e secondo lo storico francese quelle pitture, le quali mostrano uno stile dei buoni tempi, rimontano ai secoli IX, X., XI., e sembrano dovute a maestri greci, che naturalmente sono stati chiamati a lavorare in una città d'antica origine greca. Io veramente non so ritrovare veruna ragione per assegnarle a quegli artefici; imperocchè Napoli in ogni tempo non fu mai mancante di pittori nazionali, come lo provano le tante opere che tuttora, benchè rozze, vi si trovano, e di tutte le diverse epoche che precedettero quella del risorgimento dell'arte. Ma qualunque sia l'autore di quelle immagini, e l'epoca in cui furono eseguite, egli è certo che niuna delle pitture esistenti in Napoli, e alle quali si attribuisce una data

anteriore al 1250, possa stare al confronto di quelle che son dovute a Tommaso degli Stefani.

Tommaso degli Stefani — È questi il primo artista napoletano che abbia lavorato con buone regole d'arte; e lo scrittore delle vite dei Pittori napoletani vuole che egli siasi formato tanto sugli esempi e i precetti di suo fratello Pietro, scultore, quanto con lo studio delle migliori pitture, rimaste da qualche buon maestro della classica antichità. Noi veggiamo infatti che Tommaso giunse a tal magistero, che quasi quasi si vorrebbe anteporre allo stesso Cimabue, che dopo Giunta Pisano e Guido Senese portò l'arte ad una perfezione, che ben facile riescì al di lui immortale discepolo trarla totalmente dalla vecchia maniera bizantina. E Tommaso dal canto suo s'inoltrò con tal credito in Napoli, che fatte alcune immagini in varie chiese, gli fu dato nel 1260, quando il maestro fiorentino non aveva che venti anni, dall'arcivescovo Aiglerio di dipingere un cappellone nell'antico arcivescovado con fatti e miracoli di alcuni santi vescovi; e dicesi che l'opera piacque tanto che parve un miracolo, atteso che sino allora non si era vista una così giusta e grande composizione, con figure colorite ed atteggiate con tanta grazia, quanta Tommaso ne sparse in quelle sue rappresentanze.

Frattanto che Tommaso entrava a percorrere così felicemente il campo della pittura, Napoli passava sotto il dominio di una novella dinastia, imperocchè alla casa d'Hohenstaufen succedeva quella d'Angiò, alla testa della quale è Carlo I. Questi, protetto dapprima del papa Urbano IV., era stato in Roma cinto della corona di

Sicilia da Clemente IV., il quale mal vedeva Manfredi, non tanto perchè questi usurpando i diritti del suo nipote Corradino, vincendo tutti i suoi nemici nel regno, era stato proclamato Re di Sicilia, ma molto più perchè fomentava tutti i ghibellini della Lombardia, della Toscana e delle altre parti, non che della campagna stessa di Roma. L'incoronamento di Carlo doveva necessariamente dar luogo ad una guerra, la quale fu in ultimo decisa in suo favore, per la battaglia di Benevento, nella quale Manfredi venendo totalmente debellato, si gettò a corpo perduto in mezzo alle file dei nemici, e vi lasciò la vita nel 1266, due anni avanti che il re angioino facesse, dopo la battaglia di Tagliacozzo, mozzare il capo al legittimo successore al reame di Napoli, l'ultimo della casa Hohenstaufen, Corradino, figlio di Corrado IV.

Carlo venuto in possesso di Napoli e di Sicilia, al fine di cattivarsi l'animo dei sudditi, cominciò ad ornare di palagi e di templi la capitale, e fra gli edifizi inalzati per ordine suo dall'architetto Masuccio, si conta il novello Duomo, a decorare il quale invitò Tommaso degli Stefani. Molte furono le opere di pittura che costui dovette in quella occasione eseguire, imperocchè oltre alla tavola che pose all'altare maggiore, con l'Eterno Padre che sostiene il suo figliuolo confitto in croce, e varii santi ai lati, dipinse a fresco le parti della tribuna, e con quella sua graziosa maniera vi rappresentò alcune storie della vita di Nostra Signora. Piacquero tanto queste pitture al novello sovrano, che si narra averle stimate migliori di quelle di Cimabue, cui egli aveva vedute in Firenze. Ma se Tommaso molto allora si distinse, principalmente nella ricchezza della composizione e nella

maniera più naturale di lumeggiare e di ombrare, nel resto le sue opere, poste in confronto con quelle di Cimabue, fanno vedere quanto ei sia, come à detto Marco da Siena, inferiore al maestro fiorentino in grandezza di fare.

Gli esempi del monarca angioino furono seguiti dai dignitari e dai nobili del regno, i quali facevano a gara a far lavorare i migliori scalpelli e pennelli che fossero in Napoli, e si può bene immaginare di quanto le arti per questa gara avvantaggiassero. Una delle prime cose che bisogna segnalare è l' edificazione della chiesa di Santa Maria, detta Sicola dal luogo ove era la residenza di Lione Sicola, gran Protonotario del regno, per ordine del quale veniva costruito quel sacro edificio, che fu decorato dal pennello di Tommaso, ma dei fatti della vita di Nostra Donna che ei dipinse nelle pareti e nella volta della tribuna maggiore non resta più nulla, e soltanto vi si vede tuttora una immagine della Vergine beatissima.

Frattanto erigevasi nel Duomo nuovo la cappella dei Minutoli, e poichè in quel tempo non v'era pittore più valoroso di Tommaso, furono a lui affidate le pitture che dovevano decorarla, ed egli dipingendovi otto storie della passione di Gesù Cristo, parve tanto avanzato nell'arte sua per la naturale maniera con la quale operò, che alcuni scrittori municipali lo celebrarono il migliore maestro che allora fosse in tutta Italia. Vi figurò Gesù Cristo che si congeda dalla Vergine Madre per incominciare la sua divina missione, opera assai bella principalmente per la forza dell'espressione; l' orazione nell' Orto, ove i tre discepoli che dormono sono espressi

con grazia e verità d'atteggiamenti; Giuda in atto di baciare il divino maestro; Gesù Cristo accusato avanti a Pilato; la flagellazione alla colonna; il Redentore mostrato al popolo ebreo; la crocifissione con gran numero di soldati e di popolo, e a piè della croce la Vergine addolorata con san Giovanni e le Marie, ed in ultimo la gloriosa resurrezione del Salvatore, facendovi i soldati spaventati dallo spalancarsi del sepolcro, ed abbagliati dalla fulgente luce che circonda il risorgente Redentore. Queste storie furono il migliore lavoro che Tommaso facesse, ed eseguì tutto con tanta unità, con sì ragionevoli forme e naturale maniera di operare, buoni panneggi, facile modo di tingere, grazia di volti, e forza d' espressione, che se egli avesse avuta una più grandiosa maniera, Cimabue stesso dovrebbe sicuramente cedergli il posto.

Gli Antonii — Contemporaneamente che l'arte in Napoli esciva per Tommaso degli Stefani dalle angustie bizantine, in Sicilia altri artefici cercavano eziandio scuotere il giogo dell'antica goffa scuola, e di questi quello dal quale gli scrittori siciliani esordiscono la storia dell'arte è Antonio di Antonio, che dipingeva in Messina nei primi anni della seconda metà del secolo decimoterzo, e da cui trassero origine molti altri pittori, conosciuti sotto il nome degli Antonii. Di quel primo artista altro non rimane che la memoria, imperocchè le sue due tavole nella cappella di San Placido nel Duomo di Messina, rappresentanti l'una il santo, e l'altra il suo martirio, perirono miseramente in uno incendio: in esse leggevasi la data in cui furono dipinte, e nella prima il 1267, e nella seconda il 1276.

— Pare che da questo Antonio discendesse o fosse educato all'arte quell' Jacopello di Antonio, al quale si attribuisce il bel quadro della Vergine Immacolata che pria di passare in Calatro nelle Calabrie, veneravasi nella chiesa di San Bartolommeo in Messina. Al suo pennello era parimente dovuta la gran tavola della disputa della Santissima Trinità, che conservavasi nella chiesa di San Domenico sino al 1848, quando l'incendio appiccatovi dalle regie truppe di Napoli divorò con essa tutti i preziosi monumenti d'arte che adornavano quella chiesa. L'anonimo autore della vita di Jacopello vuole che quella tavola pria d'essere rovinata dai ritocchi di un ignorante, mostrasse che l'arte in Messina sul principio del secolo decimoquarto pareva progredire come in altre città del continente. Essa rappresentava san Tommaso che fra varii vescovi e cardinali era in atto di ragionare sul mistero della Triade divina, e sebbene quelle figure, come erano tutte quelle di allora, non presentassero nelle loro fisonomie che la verità di ritratto, avevano sufficiente espressione; ed il loro panneggio, lungi di mostrare ancora la secchezza bizantina, era piegato ben largamente. Vi si osservava pure gran delicatezza negli angeletti che sembravano scherzare in alto del quadro, che era ornato di magnifica architettura, la quale esprimeva l'interno di un tempio, ove aveva luogo la disputa.

— In Messina esistono molte altre pitture che diconsi della scuola degli Antonii, come la tavola della Vergine Immacolata nella chiesa di San Michele, il Gesù Cristo, mezza figura, alla Nunziata dei Catalani, la Vergine sedente col bambino e san Girolamo ai Teresiani,

ed altre tavole che rimontano alla medesima epoca, ma dovute ad artisti sconosciuti, e nulla è più probabile quanto che appartengano agli stessi degli Antonii, poichè prima e contemporaneamente a loro, in Messina non si à notizia di altri pittori.

— Intanto che l'arte andava avanzandosi, accadde il famoso Vespro Siciliano, imperocchè la Sicilia non più soffrendo le angherie e le insolenze degli uffiziali del Re, si ribellò a Carlo, uccise quanti mai francesi trovavansi sparsi nell'isola, e chiamando in di lei aiuto Pietro d' Aragona, scosse alla fine il tirannico giogo della casa d' Angiò. Invano Carlo tentò assediare per mare e per terra Messina, l'insurrezione oramai era generale in tutta l'isola, e ogni siciliano preferiva piuttosto la morte, che tornare novellamente sotto la tirannide della stirpe angioina. Nè i fulmini del Vaticano, nè l' apparato di guerra sterminata fatto da Carlo sgomentarono i Messinesi, i quali portando odio implacabile contro l'iniqua razza, diedero in quella circostanza prove di valore grandissimo. Ma Carlo, a cui premeva la perduta signoria della Sicilia, preparavasi ad assaltare egli stesso di nuovo l'isola, ma sorpreso dalla morte, tre anni dopo al grande ed esemplare avvenimento, non potè eseguire il suo piano, e la casa d' Angiò finì per sempre di sedere sul trono di Sicilia.

Ma questa insurrezione non estendendosi nel regno di Napoli, morto Carlo, il di lui figliolo, secondo di questo nome, dopo la sofferta prigionia in cui era stato tenuto sin dall'anno seguente a quello della ribellione dei Siciliani, quando venne sconfitto da Ruggieri da Lovi che capitanava la flotta aragonese, assunse le redini del

governo, ed egli, tanto per imitare il padre, quanto più ancora per rendersi benevolo ai Napoletani, costretto a far ciò dalla guerra che aveva con i Siciliani, si mostrò al pari di lui favoreggiatore delle arti. Molto si fece perchè queste prosperassero, e a dir il vero, durante il suo regno, la capitale fu arricchita di varii nuovi edifizi, ed il pennello degli artefici fu in tutto quel tempo adoprato in molti lavori di sua ordinazione.

Filippo Tesauro — Filippo Tesauro fu il pittore prescelto dalla Corte, per commissione della quale dipinse a fresco nella chiesa di Santa Maria a Circolo, e in quella di Santa Restituta le storie della vita e morte del beato Niccolò Eremita, su le quali il tempo à passato la sua mano di bianco. Filippo è il solo scolare che si cita di Tommaso degli Stefani, sotto la direzione del quale si avanzò con tal profitto nel disegno e nel colorito, che dipingendo per l'ultima di queste due chiese una tavola d'altare con la Vergine ed il bambino Gesù, e varii quadretti all'intorno istoriati, mostrò in quel grazioso e nobile componimento tanta buona maniera, da far chiaramente vedere i vantaggi che aveva saputo trarre dagl'insegnamenti di quel maestro.

Dipinse altresì nella cappella Tocco al Piscopio le storie della vita di santo Aspremo, e la tavola all'altare, nella quale a piè di Nostra Donna col bambino Gesù, figurò genuflesso il donatario del quadro ed un altro della di lui famiglia. Gli storici napoletani rammentano ancora altre pitture di Filippo, come quelle nella chiesa di san Petito, in San Pietro e Paolo, in San Giovanni Maggiore ed altrove, ma di quei dipinti nei quali si osservava un miglioramento nella maniera del comporre,

del colorire e del disegnare con più grazia e naturalezza, non rimane quasi nulla, e soltanto qualche misero avanzo guasto dal tempo.

— Tuttavia da quelle poche cose che tuttora esistono, noi scorgiamo che l'arte in Napoli, comunque apparisse più inoltrata che in qualunque altra parte del continente italiano, senza forse dovere escludere la stessa Siena, non era per anco giunta a quella perfezione, alla quale in Firenze era stata portata dal grandissimo allievo di Cimabue, il quale cercando da pertutto il vero, ed osservando fedelmente la natura, riescì ad affrancare l'arte dal giogo bizantino, e se non giunse a perfezionarla intieramente, fe' tanto, che poco lasciò agli altri per compiere la grande rivoluzione da lui felicemente incominciata, e tutte le fatiche dei pittori posteriori ad altro non servirono che a dare all'arte quel compiuto sviluppo, di cui Giotto aveva già stabilite le basi.

— Questa verità era anco allora conosciuta in Napoli, ove la fama del maestro fiorentino era giunta chiarissima, e quando lo scettro del regno passò nelle mani del figlio di Carlo II., Roberto il Savio, questi che desiderava ornare la chiesa di Santa Chiara del migliore pennello che fosse in Italia, fe' venire Giotto da Firenze, e molti furono allora i vantaggi che per la sua venuta ne ritrasse la scuola napoletana. Gli affreschi da quello eseguiti nella suddetta chiesa, e rappresentanti i fatti della vita della Santa titolare, storie evangeliche, e sull'invenzione di Dante, i misteri dell'Apocalisse, fecero conoscere a quegli artisti quanta verità Giotto sapeva dare al volto delle sue figure, come bene ci riesciva ad

esprimere gli affetti dell'animo, quale grazia, vivezza, ordine, facilità manteneva nelle sue composizioni, e quale buona maniera egli aveva di disegnare e di colorire con placida armonia e morbidezza di tinte. Disgraziatamente queste preziose pitture furono poscia imbiancate, dietro i suggerimenti di un ignorante, il quale fece comprendere a quelle monache, che a causa della opacità dei colori, la chiesa non era abbastanza illuminata; però con altre immagini rimane tuttora quella di Nostra Donna delle Grazie, nella quale i Napoletani possono sempre vedere qual maestro grandissimo Giotto si fosse.

Maestro Simone — Certo che le sue pitture ànno dovuto produrre in Napoli una viva impressione, e Maestro Simone che godeva buon nome ed era escito dallo studio di Pippo Tesauro, si affrettò mettersi a lavorare con Giotto nella chiesa di Santa Chiara, ond'è che il suo stile à qualche cosa dell'uno e dell'altro maestro. Simone profittò sì bene degli esempi del sommo artista fiorentino, che alla partenza di questo, gli furono affidati tutti quei lavori, che il re Roberto aveva ordinati in varie chiese. Una delle migliori sue opere fu quella nella chiesa di San Lorenzo, ove dipinse Roberto nell'atto d'essere coronato Re da suo fratello Lodovico, vescovo di Tolosa, al quale, dopo la morte e canonizzazione, fu dedicata nell'Episcopio una cappella nella quale Simone aveva cominciato a dipingere alcune azioni del santo Vescovo, le quali però, a causa della morte del re, restarono imperfette, e furono poi ultimate dal suo discepolo Giovanni di Cola.

Vuolsi che dipingesse eziandio nella chiesa di San

Giovanni Maggiore, ma di quei dipinti non vi si vede più nulla; all'incontro di molti altri, condotti a fresco nella chiesa di San Domenico Maggiore, ove esiste tuttora la Vergine col pargoletto Gesù in braccio, con san Giovanni Battista, e sant' Antonio di Padova, e tre lunette col Padre Eterno in quella di mezzo, e nelle altre due l'Angelo Gabriello e la Vergine Annunziata; ed in tutte queste opere l'artefice, lavorando con grande accuratezza di pennello, fe' vedere come ei avesse di già modellata la sua maniera di comporre, di disegnare, e di colorire, su quella dell'illustre maestro di Firenze.

Con sommo studio e grande diligenza lavorò il Gesù Crocifisso che trovasi nella sagrestia della chiesa di Santa Maria dell' Incoronata, nella quale si venera oltre di una santa Lucia, e di una santa Dorotea, una deposizione di Croce con varii santi che, secondo l'espressione del De' Domenici, non solo è eseguita a meraviglia, ma insieme alle due tavole ora citate, non poteva essere disegnata, nè colorita meglio da Giotto; soggiungendo vedersi nelle figure di Simone forme più belle, volti migliori e più graziosi che non li fece l'istesso artista fiorentino, il quale non seppe dare agli occhi quel bel girare che fa il vivo. Ammettendo anco ciò, lo storico napoletano avrebbe dovuto rammentarsi essere stato Giotto il primo che indicò agli artefici i veri precetti dell'arte moderna, e nella stessa sua precedenza vince di gran lunga il pittore napoletano nella soavità delle tinte, nell'invenzione e nella leggiadria delle teste, nelle quali dimostrò stupendamente l'espressione di brama intensissima, di candore d' animo, di fede e di carità cristiana.

— Nel mentre però che Roberto cercava di far fiorire le arti, non cessò di continuare la guerra con Federigo di Aragona, il quale, dopo che suo fratello Giacomo I. aveva, contro le ultime disposizioni del padre, ceduto in forza di un trattato la Sicilia al Papa che voleva novamente trasmetterla alla casa d'Angiò, ne era stato proclamato re dai Siciliani, nei quali era sempre vivissimo l'odio contro la casa angioina. Invano si sperò che questa guerra finisse con la morte di Federigo, che anzi, sotto il regno di suo figlio Pietro, si riaccese nuovamente, e malgrado che il re di Napoli avesse in ultimo nell'isola molti amici per l'inimicizia nata fra due potenti famiglie, Chiaramonte e Ventimiglia, non riescì mai ad assoggettare la Sicilia alla sua autorità. Scorsero ben quattro anni dalla morte di Roberto, avvenuta nel 1343, quando alfine cessarono le ostilità fra la corte di Napoli e la casa d'Aragona, e ciò ebbe soltanto luogo nel tempo in cui, dopo lo strangolamento del re Andrea, avendo la regina Giovanna I. sposato in seconde nozze Lodovico di Taranto, si trovò per la morte di suo marito imbarazzata col re Luigi d'Ungheria, fratello di Andrea, per cui la Regina per impedire una lega fra gli Ungari e i Siciliani, si vide costretta rinunciare tutti i suoi diritti, e riconoscere la casa di Aragona come sovrana legittima della Sicilia, la quale fu allora dichiarata affatto indipendente dalla corona di Napoli.

Scuola di Maestro Simone — Gli effetti di questa pace tornarono benefici all'arte, e fu in questo frattempo che fiorì la scuola di maestro Simone, nella quale si formarono il di lui figliolo Francesco, Giovanni di Cola e maestro Stefanone, dai quali poi derivarono altri ar-

tisti. Francesco nei primi tempi lavorò in aiuto del padre, alla di cui morte dipinse da sè in tavola un san Giovanni Battista per la chiesa di Santa Chiara. Fattosi nome per questa prima pittura, che à sofferto molti restauri, fu impiegato dalla regina in molti lavori, che sono oggi nella maggior parte periti, e di tutte le immagini fatte nella chiesa di San Lorenzo, altro non rimane che una tavola con sant' Antonio, modernamente ritoccata, ed un'altra con Nostra Donna di Loreto fra un coro di angeli, che è stata pur questa restaurata, e che vedesi nella stanza del Capitolo di quella chiesa; opere molto ragionevolmente condotte, ed in particolare pregevoli per il buon metodo di colorire. Ma il migliore dipinto di Francesco fu l'affresco a chiaroscuro, rappresentante una Nostra Donna col divin figliolo in braccio, esistente ancora nella cappella laterale alla porta maggiore della chiesa di Santa Chiara. In questa opera l'artista spiegò molto talento, sì per l'unità del pastoso colorito, come per la bontà del disegno, e la bellezza delle teste, onde, forse esageratamente, è stata riguardata dai suoi compatriotti come una pittura migliore di quelle di Simone e dello stesso Giotto, la di cui vicinanza in quella chiesa molto influì sul pennello di Francesco.

— Gennaro di Cola e Maestro Stefanone ebbero ambidue un medesimo stile, conforme a quello del loro caposcuola, e perciò alla morte di questo, eglino ultimarono le pitture che Simone lasciò imperfette nel cappellone dell' Episcopio, il quale fu quindi battuto a terra a causa di una lesione, prodottavi dal terremoto del 1731. Eglino dipinsero sempre insieme, ed al loro pennello son dovuti gli affreschi in Santa Restituta, i Misteri della

Passione di Gesù Gristo nella chiesa della Pietà, e varii altri lavori, nei quali più che altro lo stile giottesco fu quello che vi fecero signoreggiare. Morto Gennaro, Stefanone fece delle pitture nella cappella del Seminario arcivescovile in Santa Patrizia, in Santa Maria della Rotonda, e in altre chiese, ma della maggior parte di quelle opere non resta più vestigio, o al più ancora si vede qualche cosa, guasta in gran parte dall'umido e dal tempo. Dipinse Stefanone la tavola del san Michele Arcangelo per la sua chiesa a Baiano, facendovi l'arcangelo in bella e bizzarra attitudine di discacciare dal Paradiso Lucifero, ed in questo dipinto egli à spiegata tanta diligenza e compiuta maniera, per quei tempi, che di certo in Napoli non s'era fatto di più.

Sebbene questi due artefici somigliassero nello stile, differivano tuttavia nell'ingegno. In Gennaro tutto sembra condotto a forza di studio, e vi si riconosce come egli si sforzasse di superare le difficoltà dell'arte, e perciò malgrado che abbia messo insieme, e posate bene le sue figure, atteggiandole con grazia, ed animandole di efficace espressione, mostrando ancora intelligenza di prospettiva e di chiaroscuro, almeno per quanto lo permettevano i progressi dell'arte, comparisce sempre alquanto stentato e poco risoluto nel maneggio dei colori. In Stefanone all'incontro si trova più risoluzione, maggiore prontezza di pennello, belle arie di teste, disegno più libero, spirito, anima; insomma traluce in lui un'ingegno più fervido, talchè se fosse vissuto in tempi migliori, sarebbe senza dubbio riescito uno dei primari maestri.

— Ma la tranquillità che il regno per qualche anno

aveva goduta, venne a turbarsi gravemente dal momento che la regina Giovanna I., a cui la morte aveva tolti tutti i figlioli che aveva avuti, chiamò alla successione della corona la figliola maggiore di sua sorella Maria, la principessa Margherita, e a tal fine la congiunse in matrimonio con Carlo di Durazzo, ultimo rampollo della casa di Napoli. Ciò tuttavia non sarebbe stata la cagione dei grandi movimenti che seguirono, se frattanto gravi dissensioni non fossero nate fra la regina ed il marito della principessa Margherita, e se Urbano VI. non avesse scomunicata e dimessa dal regno Giovanna, la quale aveva con grandissimi onori ricevuto in Napoli l'antipapa Clemente VII. In questo stato di cose la inimicizia era di già dichiarata fra il pontefice e la regina, e mentre quello chiamava d'Ungheria Carlo Durazzo e lo coronova in Roma re di Napoli, Giovanna adottava per suo figliolo, ed istituiva erede del trono il duca Luigi d'Angiò. Carlo allora favoreggiato e soccorso con danari da Urbano si avanzava con le sue genti verso Napoli, cui, malgrado la resistenza delle truppe della regina, riescì a conquistare, ed allora per restar più libero, fe' arrestare Giovanna, ordinando ad alcuni Ungheresi che la finissero. Frattanto giungeva nelle vicinanze della città l' esercito di Luigi d'Angiò, il quale non si era ancora impegnato in una grande battaglia decisiva, quando egli morì a Biscaglia nel 1384, lasciando a Carlo il libero possesso della corona, cui egli non potè godere più di altri due anni, quando, andato in Ungheria, alla sovranità della quale era chiamato, da alcuni malcontenti ebbe spaccato il cranio con una mazza da guerra per ordine di Elisabetta, madre e tutrice della regina Maria.

Alla morte di Carlo, la regina Margherita, prendendo le redini della reggenza, aveva fatto proclamare re il piccolo suo figliolo Ladislao, ma essendo essa avidissima di denaro, bentosto venne in odio vivissimo al popolo, che si divise in varie fazioni, e i più erano partigiani della casa d'Angiò, sostenuta da Luigi II. d'Ungheria. Questi, dopo avere per due volte tentata la conquista di Napoli, dovette alla fine, per il malcontento del popolo, patteggiare con Ladislao, il quale tosto che si vide in sicuro del regno, invase nuovamente lo stato della Chiesa e la Toscana, e a cagione di queste spedizioni si rinnovò la lotta del partito angioino, che andava sempre più ingrossando, quando Ladislao passò nel 1414 nel numero dei più.

È chiaro che per tante turbolenze e partiti diversi, onde le maggiori famiglie del regno furono consumate dalle guerre civili, l'arte la quale prontamente aveva in Napoli poste le sue radici, benchè non si arrestasse nel suo corso, e continuasse i suoi passi verso il miglioramento, non vi era nondimeno coltivata come in Firenze, in Venezia, e in altre città, le quali, quantunque assai meno popolose, contavano di già un numeroso stuolo d'insigni artefici. Siamo oramai arrivati al secolo decimoquinto, e in centocinquant'anni Napoli non à avuto che soli sei pittori. Ciò fa vedere, come la tirannide, da gran tempo ivi stabilita, soffocasse lo sviluppo degl'ingegni, imperocchè ove non è libertà, lo svolgimento delle facoltà intellettuali rimane soppresso, e i buoni studi, non potendo pertanto generalizzarsi, rimangono circoscritti fra un ristretto numero d'individui per maggiore elevatezza di mente dalla natura privilegiati. Molto

meno poi possono sotto il ferreo braccio della tirannide prosperare le discipline che dallo slancio dell'immaginazione principalmente dipendono; imperocchè sotto quella atmosfera di pressione snervasi la fantasia, e all'artista, ugualmente che al poeta, manca la forza per energicamente estrinsecare il pensiero. Così gradatamente nasce l'infiacchimento delle forze mentali, e si finisce col cadere quasi nell'ignoranza. In tal modo si spiega come Napoli copiosissima di abitanti, restasse indietro a molte città della penisola, ove sventolando il vessillo della repubblica, i cittadini in quel salutare aere di libertà venivano potentemente rinvigoriti, e raddoppiando sempre d'attività e d'energia, lasciavano in tutto l'impronta della più maschia e vigorosa individualità. Ma quali sono le produzioni della scuola napoletana nelle quali è impresso il carattere dell'artista? Quale robustezza e vitalità di pensiero poteva mai campeggiare nelle opere di un popolo tenuto in schiavitù da dominatori stranieri? Anzi è veramente meraviglioso che nel tempo stesso in cui l'idra della tirannide sempre più infieriva, fiorissero dei valenti artefici, i quali novello lustro alla patria scuola apportarono.

Del Fiore — Il primo di questi è Colantonio Del Fiore, discepolo di Francesco di Simone, il quale però non stette che poco sotto la direzione di questo maestro passando di poi alla scuola di Gennaro di Cola, di cui ne migliorò la maniera, specialmente nella morbidezza delle tinte, ond'ebbe fama di buon pittore. Una delle prime sue opere è l'immagine di Nostra Signora di Costantinopoli, che piacque sì per la bella maniera del colorire, come per quella del dise-

gnare e del drappeggiare; e quindi con altre storiette dipinse la tavola del santo Antonio Abate per l'altare maggiore della chiesa del Santo a Borgo, e ne riportò grandi lodi, avendola colorita, disegnata e panneggiata col miglior gusto che allora dominava. In una lunetta della chiesa di Sant'Arcangelo condusse a fresco una Nostra Donna seduta col suo fantolino in seno, e ai due lati san Michele Arcangelo in piedi e san Bacolo che presenta alla Vergine il Cardinale Rainaldo Brancaccio ginocchioni; e qui pure, al solito, Colantonio si fe ammirare per la pastosità del colorito, per la bontà del disegno, non che per la diligenza e finitezza con che ne sono lavorati gli accessorii.

Ma ove più il Del Fiore si segnalò, fu nella chiesa di Santa Maria la Nuova, per la quale dipinse una tavola in campo d'oro, rappresentandovi sant'Anna seduta in ricco trono con Nostra Signora in grembo di lei, tenendo nel suo seno il Divin Figliolo, e nei due compartimenti laterali santa Barbera e sant'Antonio abate, figure dipinte con dolce e pastoso colorito, affatto sorprendente, principalmente il sant'Antonio che à la testa perfettissima in tutte le sue parti. Tuttavia il suo capolavoro si crede che sia il san Girolamo in atto di togliere la spina dalla zampa del leone, che altre volte vedevasi nella chiesa di San Lorenzo, ed oggi adorna una delle sale del Museo Borbonico; opera assai ragguardevole per la dolcezza, la verità e l'armonia delle tinte, non che per la preziosa maniera che vi si vede in una moltitudine di particolari. Il Rosini pone in dubbio se quest'opera sia realmente di Colantonio, ed oltre che sembragli somigliare di molto ai fiamminghi, crede che

l'età stessa in cui il Del Fiore la dipinse, non poteva somministrare al suo pennello tanto vigore. Egli veramente pare averne ragione, poichè stando all'anno di nascita che ne assegna il De' Domenici, e alla data di questo quadro, che è quella del 1436, si à che Colantonio la dipingesse di ottantaquattro anni, quando già, vi è molta presunzione di credere, egli non poteva avere più quell'energia, e quella forza propria di un pennello più fresco.

Angelo di Franco — Da Gennaro apprese l'arte Angelo di Franco, il quale al disegno del maestro volle associare il dolce colorito di Giotto, ed il forte chiaroscuro di Colantonio, alla di cui scuola volle attendere appositamente. Con uno stile così formato, condusse molte pitture in una cappella a San Giovanni Maggiore, il demolito, e quindi nella cappella Brancacci a San Domenico Maggiore fece la Madonna col suo bambino, ed in altri luoghi della medesima chiesa alcune storie del Redentore, e di san Giovanni Battista, delle quali le più pregevoli sono la Maddalena penitente nella grotta di Marsilia, il Salvatore sotto le spoglie di ortolano, la Cena in Emmaus, e bella è ancora quella che rappresenta il martirio di san Giovanni Evangelista nella caldaia bollente.

Nella chiesa consacrata a questo santo, fece poi le storie del titolare, i Misteri dell'Apocalisse, ed alcuni fatti della vita di Nostra Donna, venendo sempre applaudito più per la dolce maniera di colorire, anzi che per il buon metodo di comporre, e per l'esattezza del disegno, in cui non era tanto valente, specialmente nel disegnare le estremità. Ebbe però mosse espressive, leggia-

dre arie di teste, e seppe dare alle sue figure forme molto migliori di quelle che usarono i suoi predecessori, avendole egli copiate sempre con infinita diligenza dal vero.

— L'arte in Sicilia in questo tempo non aveva camminato con uguale passo, poichè le cose nell'isola andavano a rovescio più che in Napoli, e la causa di tanto disastro dipendeva principalmente dalla minorità di tre principi consecutivi, onde l'isola al tempo della pace con Giovanna di Napoli era sotto la reggenza del duca di Randazzo, tutore di Luigi figlio di Pietro II., il quale morì di diciassette anni, per cui successe al trono il di lui fratello Federigo II. sotto la tutela di Eufemia sua sorella, e sventuratamente ancora per l'isola, questo principe, che non ebbe lunga vita, morì senza lasciare altra prole che una figliola chiamata Maria, che gli successe nel regno quando ancora era pupilla. Si può bene immaginare da quante calamità e discordie intestine fosse la Sicilia travagliata in seguito a queste reggenze, ed il maggiore dei mali fu quando la principessa Maria venne rubata al suo tutore Artalo di Aragona da Raimondo di Moncada che la condusse in Catalogna. Sposata con Martino d'Aragona, nipote del re Pietro, Maria cedè tutti i suoi diritti al marito, il quale cercava farli valere con la forza contro tutti i grandi dell'isola, che si erano collegati insieme, dichiarando illegale, siccome autorizzato da un papa scismatico, il matrimonio della principessa Maria, cui eglino consideravano come la sola loro legittima sovrana. Molte furono le controversie insorte in seguito a queste opposizioni, che poi produssero la più deplorabile anarchia,

quando il papa Bonifazio IX. profittando di questi dissidii, che gli offrivano l'occasione propizia per togliere la Sicilia ai partigiani dell'antipapa in Avignone, la divise in quattro tetrarchie, cui egli infeudò, sotto l'immediata sovranità della Chiesa, la prima ad Andrea di Chiaramonte, la seconda a Manfredi di Aragona, la terza ad Antonio di Ventimiglia e la quarta a Guglielmo di Peralta.

Questa divisione però non partorì gli effetti sperati dal Papa, e Martino a cui il Chiaramonte restituì Palermo, venne gradatamente in possesso di tutta l'Isola, dopo la pace generale del 1399; l'anno dopo al parlamento che egli, in seguito a quello tenuto in Catania, aveva convocato in Siracusa. Non andò molto che la Regina Maria morì senza figli, e per testamento chiamò al trono di Sicilia Martino, alla morte del quale, il di lui genitore, il vecchio re Martino, si dichiarò re di Sicilia, lasciandone l'amministrazione alla seconda moglie di suo figlio, Bianca principessa di Navarra. Nuove discordie ebbero però luogo quando il vecchio Martino passò da questa vita, senza nominare il suo successore al trono di Sicilia, ma le dissenzioni che ne nacquero, e le speranze di Ladislao di Napoli e di Luigi d'Angiò, furono distrutte dalla risoluzione dei Siciliani, che chiamarono alla sovranità dell'Isola il figliolo della sorella dell'estinto Martino, Ferdinando di Castiglia. Questi però non sopravvisse che pochi anni, e alla di lui morte, tanto il trono siciliano, quanto l'aragonese fu trasferito al di lui figlio Alfonso V.

Salvatore degli Antonii — Tante discordie, e l'anarchia grandissima che regnava in Sicilia per gli

avvenimenti che abbiamo narrati, non potevano permettere che l'arte prendesse quello sviluppo che si sperava dopo che così di buon ora si era vista in quelle contrade coltivare; ma abbandonata l'isola ad una serie di triste vicende che la divisero in tante fazioni, e la desolarono per il cattivo reggimento, non era possibile che in quel lagrimevole stato di cose, si vedesse, come altrove, la pittura rifiorire; sicchè bisognò il concorso di altre meno infelici circostanze, perchè ella cominciasse a riprendere novello vigore. Infatti non appena il regno respirò un po' di pace, l'arte ebbe subito un altro suo sacerdote in Salvatore degli Antonii, che è un altro pittore della famiglia di questo nome, e dal quale fu generato il celebre Antonello da Messina.

In patria si vede ancora della mano di Salvatore la tavola con san Francesco che riceve le stimmate, opera molto pregevole per la buona maniera con la quale è condotta, e per l'intelligenza che si ammira nel paesaggio, assai ben imitato dal vero, e adorno di molti animali maestrevolmente dipinti; questa tavola trovasi in un altare della chiesa di San Francesco d'Assisi. È del di lui pennello eziandio la tavola del san Giovanni con varii quadretti attorno nella chiesa dello Spirito Santo, e all'istesso Salvatore è altresì attribuito il san Niccolò ai Cisterciensi, ma vi è però chi ne dubita.

— Salvatore è il solo artefice che ebbe la Sicilia in tutta la prima metà del secolo quindicesimo, e tanta penuria di pittori ci fa conoscere che la situazione politica ed amministrativa dell'isola non aveva per anco preso andamento migliore. Nè in più felici condizioni si trovava il regno di Napoli, ove, alla morte di Ladislao, fu

proclamata regina sua sorella Giovanna II., la quale essendosi inimicata col papa Martino V. che aveva dichiarato Luigi III. d'Angiò e i suoi discendenti eredi del trono di Napoli, ove la Regina non lasciasse figli, si vide costretta, per contrariare il fatto del Papa, di adottare per figlio Alfonso d'Aragona re di Sicilia; adozione che ella revocò dipoi, quando concepì dei sospetti sul figlio adottivo, e poichè altre circostanze imperiose l'obbligavano, concesse al detto Luigi d'Angiò tutti quei diritti di cui ella medesima aveva precedentemente investito il Principe aragonese. Malgrado questa revoca, e la guerra dapprima fattagli dall'angioino, e quindi, da Renato d'Angiò per la successione del regno, di cui egli dopo la morte del di lui fratello Luigi III. era stato nominato erede dalla stessa Giovanna, Alfonso riescì impossessarsi di Napoli, ricevendone ancora l'investitura per mano del pontefice Eugenio IV.

Lo Zingaro — Nonostante queste turbolenze di guerra, Napoli durante questo tempo vantò un abilissimo pittore, il quale diede un più potente impulso alla patria scuola, la quale parve allora progredire più felicemente. Ciò ebbe luogo quando fe' ritorno in Napoli Antonio Solario, detto volgarmente lo Zingaro dal suo antico mestiere. Lascio ai suoi biografi l'aneddoto per cui da fabbro divenne pittore, e limitandomi a narrare ciò che interessa la storia dell'arte, dirò che da Napoli si condusse a Bologna, ove per qualche anno attese alla pittura nello studio di Lippo Dalmasio, uno dei più abili artefici che fiorissero in quell'epoca nella scuola bolognese.

Benchè d'età non troppo giovane, ma intento a di-

venire pittore, diede in breve tempo sì belle prove d'ingegno, che destò le meraviglie dell'istesso maestro, presso il quale riescì ad acquistare in pochi anni sì buona pratica di disegnare e di colorire, non che di ritrarre dal vero, che le sue figure, come disse Matteo da Siena, sembrano piuttosto vive, che dipinte.

Così bene istruito, Antonio si congedò dal maestro; ma prima di ridursi in patria visitò gli studi dei principali pittori delle diverse scuole d'Italia, affine di formarsi una idea delle varie maniere dei pittori più accreditati, e cogliere da loro quanto ancora restavagli per maggiormente perfezionarsi. Passando per Roma, conobbe Pisanello e Gentile da Fabriano, ai quali servì d'aiuto nelle opere in San Giovanni a Laterano, ove, come osservò Luca Giordano, molte figure paiono assolutamente del pennello del Solario, riconoscendole alla leggiadra aria delle teste, e alla maniera in molte cose simile a quella di Matteo da Siena, del quale in Napoli si à una strage degl'Innocenti in Santa Caterina a Formello.

Tornato in patria dopo nove anni, vuolsi che lo Zingaro abbia presentato alla regina Giovanna II. una piccola tavola, rappresentante una Nostra Donna col bambino al seno, coronata dagli angeli, e parve così graziosa e magistralmente fatta, che la Regina volle del di lui pennello il proprio ritratto. Fu questa l'occasione favorevole per cui lo Zingaro crebbe in fama, e da allora in poi non fuvvi grande opera che non venisse affidata al pennello di Antonio. Infatti dai Padri di Monte Oliveto gli fu allogato di ornare con belle pitture il noviziato del loro Convento, ed egli vi dipinse alcune storie di Nostra Donna e del Salvatore, incontrando l'ap-

plauso generale sì per le belle forme dei volti e la soave loro espressione, come per i bei modi del colorire, la morbidezza dei panneggi, non che per la diligenza e l'intelligenza che regnano in ogni parte di questa egregia opera.

Tanto magistero spiegò dipingendo per la chiesa di San Domenico Maggiore la deposizione di Croce, e Napoli vide allora meglio quanti maggiori lumi aveva il Solario acquistati alla scuola napoletana. Egli vi rappresentò la scena con figure così vivamente espressive, e con sì buon gusto dipinte, che formarono, e formano tuttora l'ammirazione dell'osservatore. Tanto ragguardevole è pure la tavola del san Vincenzo Ferrerio nella chiesa di San Pietro martire, avendola dipinta con sì bella unità di colore, armonia e robustezza di tinte, che è una cosa davvero eccellente; e molto più poi la raccomanda il grande artificio del chiaroscuro, tal che, secondo il suo biografo, non può desiderarsi più rotondità e rilievo di quello che mostra la bellissima testa del Santo. E che deve dirsi del gran lavoro a fresco diviso in otto quadri, eseguito nel chiostro dei Padri di San Severino? Lì Antonio rappresentò le storie della vita di san Benedetto, e con sì bella varietà di figure, ben lavorate e messe insieme, con sì vaghe arie di teste, grandemente espressive, con tanta dolcezza di colorito, con tanta moltiplicità d'accessorii, con paesi così ridenti ed ameni, che mai in Napoli s'eran viste pitture più magistralmente, e di più bella maniera condotte.

Certo che i primi felici progressi della scuola napoletana, dopo l'epoca di Giotto, son dovuti all'opera del Solario, il quale fu quello che introdusse fra i suoi

il vero gusto dell'arte, ponendo sotto i loro occhi sì begli esempi, per cui Napoli si trovò nel caso di mostrare, al pari delle altre principali città, che la pittura dava ivi ancora delle belle produzioni. Lo Zingaro fu dicerto il più valente artista che fiorisse in Napoli nella prima metà del secolo decimoquinto, essendo stato un pittore fecondo nell' inventare, ragionevole nel comporre, grazioso e sommamente espressivo nelle teste, e sebbene sia alquanto difettoso nelle estremità, e talvolta un po' caricato nelle mosse, supplisce a tanto con la soavità del colorito, con il bell'andamento dei panni, con l'intelligenza della prospettiva, e l'amenità del paese, cui egli talvolta, come in quelle pitture a San Severino, soleva rendere più vago con delle belle cascate d'acqua.

— Lo Zingaro mancò ai vivi nel 1455, tre anni avanti che Ferrante, figlio naturale di Alfonso V, succedesse al padre nel trono di Napoli, e malgrado le opposizioni del papa Callisto III, ne ebbe dal parlamento di Capua conferito il titolo dl re, ed in questa qualità fu quindi riconosciuto e confermato dal novello pontefice Pio II. Quantunque il regno di Ferrante fosse agitato da tante vicende di guerre, ora contro Giovanni figlio di Renato d'Angiò per la successione del regno, ora contro i Fiorentini in servizio del Papa, ora per soccorrere Ercole d'Este contro il Pontefice e i Veneziani, e finalmente contro la Chiesa e i propri baroni, la scuola napoletana e la siciliana non difettarono di pittori in tutto questo tempo in cui tenne lo scettro Ferrante; e vivendo lui sempre, la pittura fu arricchita di un novello processo di colorire, che somministrò agli artisti il mezzo di dare alle loro produzioni una durata di gran lunga

maggiore di quella ottenuta con i metodi di colorire sino allora conosciuti, e nel medesimo tempo prestò ai pittori la felicità di ritornare a loro piacimento sul quadro, e condurlo ad una finitezza di esecuzione sopra ogni dire perfetta.

Questo novello processo è la pittura a olio, la quale cangiò intieramente il metodo sino allora tenuto, e la vivacità e l'unione dei colori, la morbidezza del tocco, l'armonia delle tinte per la novella invenzione ottenute accrebbero di altre bellezze le produzioni dell'arte. Avanti che fossero adoperati i colori a olio, altro genere di pittura non conoscevasi che quello a tempera, e l'altro a fresco, conosciutissimo e praticato non solo sin dal risorgimento dell'arte, ma sin anco da tempi remotissimi, poichè fu in uso generale presso i Romani. La pittura a tempera, dopo l'invenzione di quella a olio, cessò di essere in voga, ma quella a fresco dura tuttora, quantunque offra grandi difficoltà nell'esecuzione, e richieda una prontezza di operare straordinaria. Il primo di questi due antichi processi consiste nel mescolare i colori con il bianco d'uovo e certe resine, ed il secondo dicesi a fresco, imperocchè i colori sono adoperati nelle muraglie nel tempo che l'intonaco è ancora umido. Ciò appunto è la causa per cui l'artista è obbligato a lavorare prontamente, e quel che più importa a pennelleggiare con sicurezza di tocco, imperocchè non ammettendo ritocchi, è d'uopo far tutto esattamente a primo colpo, e perciò l'artista si vede costretto di lavorare presto e bene; laonde Michelangelo, che possedeva l'arte profondamente, e alla di cui fierezza ed energia molto confacevasi questo metodo di colorire, considerava la pittura a olio

come il processo che meglio adattavasi alla delicatezza delle donne e dei fanciulli.

L'invenzione del colorire a olio è stato in questo secolo l'oggetto di varie questioni fra i sapienti italiani e stranieri, senza però venire ad una soluzione incontrastabile, non avendo le loro discussioni messo in chiaro il vero inventore di un processo così utile ed importante per l'arte. Molto in ciò, a dire il vero, vi à influito la povertà di notizie, e l'incertezza in cui si trovano avvolte quelle stesse alle quali si è dovuto ricorrere, e non poco eziandio vi à contribuito la deferenza che taluni scrittori, contro la buona critica, ànno avuto per altri, e principalmente pel Vasari, che ne attribuisce l'invenzione al Van Eyck, chiamato comunemente dal nome della sua patria, Giovanni da Bruggia. Altri poi, fondandosi sopra alcuni passi di antichi autori, vogliono che la pittura a olio fosse conosciutissima qualche secolo avanti che si fosse divulgata dall'artefice fiammingo, mentre altri tengono che il trovatore ne fosse Antonello da Messina.

Antonello da Messina — Questo Antonello è figlio di quel Salvatore degli Antonii, di cui abbiamo parlato, e da cui è probabile che sia stato istruito nell'arte, ma ignorasi chi realmente sia stato il primo suo maestro. È certo però che Antonello partì da Messina con i primi rudimenti della pittura, e ito a Roma, attese meglio al disegno, studiando i marmi dell'antico, e le opere di Masaccio, dalla fama delle quali era stato principalmente tratto. Ricco allora di nuovi studi, si diresse alla volta di Palermo, ove lavorando lasciò delle opere, ora perdute; e tornato in patria, è probabile che dipin-

gesse quella tavola a tempera che trovasi nel Museo Peloritano, rappresentante Nostra Donna che stringe fra le sue braccia il puttino Gesù che dorme in un bel paese; opera singolare sì per la buona naturale maniera delle figure, come pel gusto con cui è toccato il paesaggio. Dicesi che Antonello nei primi tempi si esercitasse a dipingere con preferenza Madonnine, alle quali sapeva dare un'espressione affatto soave e celeste, ed una delle tante sue celebrate in Messina dalla devozione popolare, era quella che altre volte vedevasi nella chiesa dei Frati Carmelitani, in atto di contemplare il bambino Gesù.

Andato quindi a Napoli, e visto in quell' occasione un quadro di Giovanni da Bruggia con l'Adorazione dei Magi, dipinto a olio, che alcuni Fiorentini che negoziavano nelle Fiandre avevano mandato ad Alfonso V., rimase così invaghito dalla vivacità dei colori, e dalla bellezza ed unione di quel dipinto, che, come narra il Vasari, messa da parte ogni altra faccenda, partì subito per Fiandra, ove fatta amicizia con Giovanni, e presentatolo di molti disegni alla maniera italiana, ottenne tosto la confidenza di quel pittore, che, già vecchio, non esitò comunicargli il processo del suo modo di colorire a olio. Da lì a poco morto Giovanni, Antonello fe' ritorno in Messina, partendo dopo pochi mesi per Venezia, ove stabilmente fissò la sua dimora, e ove comunicò il bel ritrovato a Domenico veneziano. Questi chiamato poscia in Firenze per dipingere, si unì con Andrea del Castagno, e manifestandogli il suo nuovo metodo di colorire, fu da lui barbaramente ucciso a tradimento per restarne egli solo possessore in Firenze, ma quel novello processo si divulgò presto per tutta Italia, ed ecco come, secondo

il Vasari, s'introdusse fra noi la pratica del colorire a olio.

Malgrado che ciò per un secolo e mezzo, dopo quel biografo, si ripetesse generalmente, molti opinano e cercano provare con monumenti esistenti, che l'arte di colorire a olio conoscevasi in Italia molto prima, e quasi si vorrebbe far rimontare l'epoca di questa bella invenzione al decimo, o al più all'undecimo secolo, in cui un Eraclio pittore romano, del quale si à un trattato intitolato *de Artibus Romanorum*, scritto perciò in quell'epoca, e ove parlando della pittura a olio, *de omnibus coloribus oleo distemperatis*, dichiara apertamente di nulla scrivere che non fosse stato da lui provato (1). A ciò si aggiunge quanto nel secolo XI. ne disse il monaco Teofilo (2) il quale insegna la maniera di dipingere a olio le figure, il paese e gli animali (3). Ma, tanto Teofilo, quanto Eraclio, parlano non di una cosa da loro inventata, sibbene di un metodo conosciuto e praticato da tutti.

Esistono poi varii documenti i quali provano che la pittura a olio fosse, molto tempo avanti a Giovanni da Bruggia, in uso in Inghilterra, in Francia, in Germania e in Italia ancora, e si può leggere nel Walpole (4) un decreto di

(1) *Nil tibi scribo quidem quod non prius ipse probassem.*

(2) Il suo libro che à per titolo *Diversarum artium schedula*, è diviso in tre capi, uno dei quali è intitolato: *Incipit tractatus lombardicus qualiter temperantur colores*, cap. XXVI. del libro.

(3) *Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini, sive aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias sive aves aut folia variabis suis coloribus, prout libuerit*

(4) Aneddoti della pittura nell'Inghilterra vol. I pag. 6.

Enrico III. d'Inghilterra (1) che si riferisce alla pittura a olio, e nel Giornale pisano del 1794 fu pubblicato dal Vernazza un documento estratto dall'Archivio di Torino, dal quale si viene a sapere che a quel Giorgio d'Aquila pittore fiorentino, al servigio del duca di Savoia, furono date, nel 1325, libbre 200 d'olio di noce *ad dipingendum*, come si dirà, la cappella ducale di Pinerolo. Qualcuno, e giustamente, à dubitato dell'autenticità di questo documento, considerando l'esorbitanza di quella quantità d'olio, richiesta per dipingere un'opera per la quale ne abbisognava molto meno. Un altro documento, e dal quale apparisce che anco in Francia si dipingesse a olio nel secolo decimoquarto, trovasi nella Bibliothèque de l'école des Chartres (2), e in esso, con la data dal 23 Marzo 1356, si legge che il duca di Normandia ordinava di pagare al pittore Giovanni Cocte 3131 fr. e 25 cent. per dipingere storie sacre e profane nel suo castello, *fatte con fini colori a olio sopra fondo d'oro.*

In un codice manoscritto di Lorenzo Ghiberti sulle belle arti, che trovasi nella Biblioteca Magliabechiana di Firenze alla classe XVII, ove quel grande scultore parla di Giotto, ci fa sapere che il grande allievo di Cimabue *lavorò in muro, lavorò a olio, lavorò in tavola, lavorò in mosaico* ec., e sebbene noi ignoriamo affatto quali opere abbia Giotto fatte a olio, è certo però che

(1) Ordinava di pagare *de thesauro nostro Odoni aurifabro, et Edwardo filio suo, centum et septemdecim solidos et decem denarios, pro oleo, vernice, et coloribus emptis et picturis factis in camera regiae nostrae apud Westem ab octavis Sanct. Trinitatis anno regni nostri* (1239) ec.

(2) Vol. I. serie II. pag. 544.

nell'epoca in cui il celebre autore delle famose porte di bronzo del Battistero di Firenze scriveva il suo commentario, in Italia il metodo di dipingere a olio era ben noto, e avanti che fosse, come si pretende, divulgato dal Van-Eyck. Oltre a ciò Cennino Cennini, che scriveva il suo *Trattato della pittura* nel 1437, parla a lungo del modo di colorire a olio, e dai varii capitoli che ci vi consacra si scorge manifestamente che un tal processo era tenuto in tale importanza da meritare una lunga esposizione.

Ma ciò che più richiama l'attenzione si è, che gli scrittori napoletani, e fra questi il De Dominici, vogliono che in Napoli esistano delle pitture a olio di antica data, e citano particolarmente le due immagini di Nostra Donna dipinte in campo d'oro da Tommaso degli Stefani, cioè una nella chiesa dell'Annunziata, e l'altra in Santa Maria la Nuova. Vogliono ancora essere dipinte a olio l'immagine di Nostra Signora delle Grazie, fatta da maestro Simone per la chiesa di Santa Croce, e principalmente basano le loro pretensioni che la pittura a olio fosse praticata in Napoli da gran tempo, su la tavola del sant'Antonio dovuta a Colantonio Del Fiore, nella quale sta scritto: A. MCCCLXXI. TOMASI DE FLORE PICTOR; ed a questa data vogliono far rimontare l'epoca più precisa di questo utilissimo ritrovato, che perfezionato poi da Antonello da Messina, si rese generale in tutta Italia.

Nondimeno alcuni mettono in dubbio, se realmente queste tavole sieno dipinte a olio, mentre altri per provare come il colorire a olio si praticasse in Italia innanzi della scoperta del Van-Eyck, additano un quadro nella Pinacoteca delle Belle Arti di Venezia. È questo

un quadro in tavola di Tommaso da Modena, rappresentante Santa Caterina, con la seguente iscrizione: *Toms pictor de Mutina pin. anno* 1351. L'analisi chimica di questo dipinto distrugge qualunque dubbio che possa nascere, se mai la forza e lo splendore dei suoi colori derivasse piuttosto da quei metodi a tempera che producevano un effetto così brillante, ed ognuno si convincerà che quelle grassezze nelle parti luminose, e quella morbidezza e pastosità di tinte non potranno ottenersi, che dai soli colori a olio. Un altro quadro dipinto a olio, e appartenente pure a Tommaso di Modena, trovasi nella R. Galleria di Vienna. C'è tuttavia chi dubita che queste due tavole sieno veramente dipinte a olio, ma fossero pure colorite a tempera, è certo che avanti a Giovanni Van-Eyck e ad Antonello da Messina, la pittura a olio era nota in tutta Europa, e sin dai tempi antichissimi di Eraclio e del monaco Teofilo.

Ma può dirsi mai la pittura a olio un'invenzione antica, quando sino al pittore messinese e al fiammingo, niuno fra noi e altrove aveva saputo trarne partito? Chi prima di quei due artefici aveva saputo impiegare i colori a olio con quel metodo così perfetto e con quel successo così felice, ottenuto dai due pittori or nominati? Non abbiamo veruna ragione per affermare che la pratica di colorire a olio fosse in uso fra noi pria della scoperta di Van-Eyck, imperocchè il fatto ci risponderebbe in contrario. È incontrastabile che sino ad Antonello da Messina in Venezia, in Milano, in Firenze, in Bologna, nella stessa Napoli e nella stessa Sicilia, siasi dipinto sempre a tempera, e se mai siavi qualche antico monumento che sembra colorito a olio, esso però non

mostra quella fusione, quella perfezione e quel diafano, che soltanto gli artisti ànno raggiunto dopo che comparvero le opere del maestro messinese. È incontrastabile ancora che il metodo di colorire a olio siasi divulgato in Italia soltanto dopo la morte di Domenico Veneziano, il che vale quanto a dire, che sino alla seconda metà del secolo decimoquinto il dipingere a olio fosse generalmente sconosciuto, e perciò noi ripeteremo con lo annotatore del Vasari, edito dal Passigli, se parlasi di alcuni metodi imperfetti, più tediosi nell'esecuzione, e non più felici nella vivacità della tempera stessa, si può con franchezza concludere che prima di Giovanni e di Antonello, i colori a olio erano ben noti in tutta Europa, mostrandolo ad evidenza gli scritti di Eraclio, di Teofilo, del Cennini, le tavole dei pittori napoletani, di Tommaso da Modena e di Lippo Dalmasio, che, secondo il Malvasia, pare che pure abbia dipinto a olio nel 1407 una immagine di Nostra Donna in San Petronio di Bologna; se poi vuolsi intendere della maniera facile, spedita e perfetta che praticasi da quattro secoli in tutta Europa, si può ragionevolmente asserire il contrario. Infatti se gl'insegnamenti di Eraclio, di Teofilo e di Cennini fossero stati sufficienti al bisogno dell'arte, se i metodi usati da quei pittori che realmente dipinsero a olio fossero stati pronti e facili come quelli di oggidì, non si sarebbe fatto tanto strepito all'invenzione del Van-Eyck; nè i pittori avrebbero impiegato tante industrie e spese, intrapresi viaggi, nè commesso persino delitti per possedere l'invidiabile segreto.

Ma con ciò noi non abbiamo fatto che sciogliere il primo punto della questione, vale a dire che prima del

Van-Eyck non si avevano che metodi malsicuri ed imperfetti di colorire ad olio, rimanendo in conseguenza sempre irrisoluto l'altro, se realmente Antonello sia stato spinto di andare in Fiandra dalla vista del quadro di Giovanni da Bruggia, e se questo effettivamente sia stato quello che gli abbia insegnato quella nuova guisa di colorire. Fin'ora niuno degli storici ci à fatto conoscere incontrastabilmente nè qual fosse il soggetto del quadro del Van-Eyck, nè il luogo ove esso fu collocato dal re Alfonso. L'istesso Vasari non c'istruisce di nulla su questo particolare, e gli altri che ànno creduto indicare il quadro del pittore fiammingo sono stati ben lontani dal vero, come si à dalle accurate e ripetute osservazioni fattevi appositamente dal D'Agincourt.

Si è creduto che il quadro del Van-Eyck rappresentasse l'adorazione dei Magi, ma lo storico francese dice che quello da lui visto, come l'opera di Giovanni, mostrava a primo aspetto e con evidenza non poter essere del suo pennello, poichè nè la composizione, nè le forme in generale, nè i panneggiamenti annunziavano una produzione della prima metà del secolo decimoquinto e della scuola fiamminga; e gli è sembrato essere piuttosto del secolo decimosesto, quando il processo della pittura a olio, e la conoscenza dei suoi effetti erano familiari a tutti i pittori. Soggiungendo che l'altro quadro, rappresentante pur esso l'adorazione dei Magi, esistente allora nella cappella del Castello nuovo, ove, secondo il Celano, era stato posto dal re Alfonso, poichè egli l'addita come la pittura del Van-Eyck, rimonta ad un'epoca assai più vicina a noi, e a suo credere, alla seconda metà del passato secolo.

A qual partito adunque appigliarci in tanta oscurità e contradizione? Nulla è più probabile quanto che il vero quadro di Giovanni sia stato portato via, e a quello sostituita una copia che i non intelligenti dell'arte ànno creduto essere l'originale. Che Antonello poi siasi invaghito d' andare in Fiandra dopo avere veduto il quadro del Van-Eyck, pare che non possa revocarsi in dubbio, essendo ciò ripetuto uniformemente da tutti gli storici, quantunque gli scrittori napoletani, come lo Stanzioni, il Signorelli ed altri, pretendano che Antonello abbia prima studiato in Napoli presso Colantonio Del Fiore, e che portatosi poscia nelle Fiandre abbia insegnato a Van-Eyck il metodo di dipingere a olio.

Ma in quale anno il pittore di Messina frequentò la scuola di Colantonio? E perchè gli scolari di questo maestro non abbiano mai dipinto a olio, e l' istesso Antonello prima d'essere stato in Fiandra? E poi, è egli incontrastabilmente provato che il sant' Antonio e il san Girolamo di Colantonio sieno dipinti a olio? A quest'ultima domanda risponde il Piacenza, dicendo di non essere egli stato capace di distinguere se i quadri di costui sieno in realtà coloriti a olio; ed il suo dubbio è appoggiato dall'opinione di molti altri, secondo i quali quelle tavole pare che siano piuttosto coperte di quella specie di vernice adoperata in quei tempi per dare le velature al quadro, e che produceva gli effetti brillanti, almeno in apparenza, simili a quelli della pittura a olio.

Che Antonello sia stato allievo di Colantonio è una notizia priva affatto di fondamento, e soltanto messa gratuitamente avanti da coloro che vogliono essere stato

l'artista napoletano l'inventore della maniera di dipingere a olio. Se ciò fosse stato vero, tutti gli altri suoi scolari avrebbero pure dipinto a olio, ma è certo che eglino altro genere di pittura non abbiano conosciuto che quello a fresco e l'altro a tempera; e l'istesso Solario, che gli era genero, e che perciò più facilmente sarebbe riescito a possedere il trovato del suocero, è certo avere egli ignorato quel nuovo metodo di colorire.

Risultando da tutto ciò, che Antonello non abbia appreso da Colantonio la pratica di dipingere a olio, da chi dunque l'abbia imparato? Stando al Vasari e ai suoi seguaci, parrebbe da Van-Eyck, ma in quale anno questi gli abbia potuto comunicare il processo del suo segreto? Qui ora ci troviamo implicati in tante aperte contradizioni, e ci reputeremmo veramente felici, se potessimo mettere in chiaro questa tanto imbrogliata parte della questione. Da un prezioso documento pubblicato dallo Stoop (1) si rileva evidentemente che il pittore Van-Eyck, nato nel 1370, morì nel 1440, ed in conseguenza di ciò che si è detto avanti, l'anno 1439 sarebbe quello in cui Antonello conobbe il gran segreto di colorire a olio.

Ma come in questo caso conciliare l'opinione della maggior parte degli scrittori che pongono la nascita di Antonello nove anni dopo la morte del pittore fiammingo, cioè nel 1449? Qui la cosa è manifesta, o che l'artista di Messina sia nato molto avanti, o che egli abbia appreso quel metodo da qualche scolare del Van-Eyck,

(1) Notizia data dal Moniteur Universel, num. 335, 1 Dicembre 1847.

o che egli realmente ne sia l'inventore. Tutte le più buone ragioni non permettono potergli attribuire questo vanto, sicchè è d'uopo vedere quale delle altre due circostanze or accennate sia la più probabile. Sin da quattro secoli, altri non sono in campo che l'artefice di Messina, ed il Van-Eyck, e gli storici parteggiando o per l'uno, o per l'altro, ànno uniformemente escluso qualunque discepolo di quest'ultimo, e non avendo veruna ragione per sostenere il contrario, non possiamo perciò ammettere che Antonello imparasse il segreto del colorire a olio da Ruggiero di Bruggia, che qual discepolo del Van-Eyck, possedeva perfettamente quel processo. Come si vede, questa esclusione fa limitare la questione circa all'anno di nascita del pittore messinese, e prendendo il 1449 come l'anno in cui nacque Antonello, anzi il 1447, come vuole l'Hackert citando gli Annali di Messina scritti dal Gallo, e dovendo ammettere che egli viaggiò per le Fiandre almeno all'età di trent'anni, abbiamo che Antonello avrebbe ritrovato il pittore fiammingo nell'età di 107 anni, ed avrebbe appreso da lui il segreto della sua invenzione nel 1477.

Questo però cade intieramente per quel che si è detto circa l'anno della morte del Van-Eyck, e quello della nascita di Antonello, del quale poi si trovano in Venezia tavole dipinte a olio, e da lui segnate del 1474. Dopo ciò, si dovrà seguire l'opinione del Puccini (1), il quale pone la nascita di Antonello nel 1414, e perciò si deve fissare la sua andata a Fiandra almeno nell'anno avanti a quello in cui Van-Eyck mancò ai vivi, vale a dire quando il

(1) Mem. st. crit. di Antonello degli Antonii di Messina.

pittore messinese contava 25 anni. Cade perciò l'asserzione del Vasari che lo fa vivere soli 49 anni, e non si regge ugualmente la data del 1496, nel quale anno altri pongono la morte di Antonello, trovandosi nella chiesa dei Padri Riformati fuori Catania una sua tavola rappresentante Nostra Signora col suo bambino in braccio, e ove, a piè del quadro, si legge: — *Antonellus Messenius* 1497. — Questa tavola sembra essere l'ultima sua produzione, e sebbene Antonello già fosse molto vecchio, si può credere, per gli esempi che abbiamo, che egli così avanzato d'età fosse sempre in stato di maneggiare i pennelli. Onde io credo che per escire da questo laberinto, e determinare questo punto di storia con la maggiore probabilità, convenga per ogni verso fissare la nascita di Antonello nel 1414, nel 1439 la sua gita in Fiandra, e la sua morte nell'anno medesimo in cui compì la suddetta tavola presso Catania. Essendo chiaro adunque, per quel che si è detto, che Antonello non lavorò mai a olio, se non dopo il suo viaggio nelle Fiandre, e poichè prima di lui niuno ancora dipingeva a olio col metodo medesimo che per il pittore messinese fu conosciuto in tutta Italia, si dovrà conchiudere essere stato Antonello il primo che abbia dipinto fra noi col processo insegnatogli dal Van-Eyck; e ne fa prova eziandio l'iscrizione che fu apposta al di lui sepolcro (1). Se Antonello fosse stato l'inventore, se insomma egli non avesse portato da altrove il segreto della pittura a olio, certo che in quella iscrizione non avrebbero fatto entrare il vocabolo *contulit*, il quale ci fa cono-

(1) *Coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicae picturae contulit.*

scere manifestamente essere stato egli il primo a *recare* in Italia il novello metodo di colorire.

Ricco di questo vantaggioso ed importante ritrovato, Antonello lascia le Fiandre, e reduce fra noi, fissa stabilmente la sua dimora in Venezia, dopo avere per del tempo soggiornato in Milano, ove acquistò grande celebrità, e dopo essere stato ancora in Messina, ove aprì scuola, come dice l'anonimo autore delle Memorie dei pittori messinesi, formando varii artisti, non privi certamente di merito. Visitò ancora Palermo, ove trovasi l'Ecce Homo di casa Alliata, nel quale si legge *Antonellus de Messana me fecit* 1470.

In Messina nel parlatorio del Monastero di San Gregorio si vedono cinque pezzi che pria formavano la celebre ancona della Vergine sedente col bambino Gesù su le ginocchia che à nelle mani alcune ciliege, mentre due vaghi angeletti, librati in aria, le sostengono sul capo una corona d'oro intrecciata di rose. In questa bella tavola, nella quale si osserva maggiore semplicità di stile, più soavità di colorito, ed un panneggio piegato largamente, si legge: *Anno Domini M.cccc. septuagesimo tertio, Antonellus Messanensis me pinxit.* Ad essa fan seguito altre quattro tavole, cioè, un angelo ed una Annunziata in mezze figure, san Gregorio e san Benedetto, che insieme formavano una stupenda ancona.

Vuolsi altresì che sia del pennello di Antonello la bellissima tavola che trovasi nella chiesa del Monastero di Sant'Anna, rappresentante la Vergine immacolata. In essa però non leggesi il suo nome, ma oltre che per tradizione si è detta sempre un'opera degli Antonii, lo stile sembra proprio di Antonello, veggendosi quel-

l'esattezza e delicatezza che tanto distinguono il suo pennello, quel bel colorito a olio, quell'aria modesta e santa della Vergine, l'aspetto maestoso dell'Eterno Padre che dal cielo sta a rimirarla, incantano sommamente l'occhio dello spettatore, che riconosce senza dubbio in quel quadro la mano del grande artista da Messina.

In Palermo si additano anco come suoi due eccellenti quadri, cioè la disputa di san Tommaso, esistente nella chiesa di Santa Zita dei Domenicani, ed il ritratto di un giovine, molto ben colorito, con la data del 1474, in casa del marchese Haus, e sebbene sì in questo che in quello non leggasi il nome di Antonello, lo stile, e l'essere dipinti a olio non lascian dubbio essere della mano del pittore messinese, il di cui ritratto vedesi in quel quadro ai Domenicani.

Molte però delle opere di Antonello si sono perdute, o smarrite, e specialmente quelle fatte nella sua dimora in Milano e in Venezia, ove si dice che abbia molto lavorato per parecchi signori. Il Vasari, parlando della tavola che Antonello dipinse per la chiesa di San Cassiano a Venezia, riferisce che per la novità di quel colorire, e per la bellezza delle figure, fatte con buon disegno, essa fu molto commendata e tenuta in pregio grandissimo. Il Ridolfi ricorda pure un'altra tavola con san Cristoforo nella chiesa di San Giuliano; ma sì l'una che l'altra sono state involate, e la presunzione vuole che sieno state portate all'estero. Per questa medesima chiesa Pino da Messina dipinse un san Sebastiano, e questa è l'unica opera che si conosce di questo discepolo di Antonello.

Il Rosini riporta intagliata una Pietà, della quale aveva pure dato il disegno il celebre Canova; in essa si

legge il nome di Antonello, ma pare che questa tavola non sia delle più belle di quell'artista, poichè secondo il Lanzi, che ebbe occasione di osservarla, le forme dei volti, sebbene abbiano verità e vivezza, non sono abbastanza scelte, nè condotte alla maniera italiana, e forse questo era stato uno dei primi dipinti fatti da Antonello quando aveva lasciato da poco le Fiandre, il colorito stesso è inferiore a quello che veggiamo nelle altre sue opere, ed è tale che non può sostenere il confronto con quello dei migliori veneti. Si conoscono molti ritratti, che sono ora passati in paese straniero, e in varie Gallerie si mostrano parecchi quadri che l'intelligente rifiuta di riceverli come dipinti di Antonello, del quale si à il ritratto nella Galleria degli Uffizi in Firenze.

Crescenzio — Frattanto che Messina vantava un Antonello, in Palermo fioriva Antonio Crescenzio a cui da molti viene attribuito il Trionfo della Morte, quadro di trenta figure, dipinto nel cortile del grande Spedale di quella città. À egli effigiato la Morte su di un grandioso e magro cavallo che al suo passaggio abbatte e calpesta i potenti della terra, e, secondo il concetto stesso dell'Orgagna, lasciando dietro come scampati dal suo furore, vecchi e miseri, pare che si slanci furiosamente contro coloro che vivono sollazzando fra la caccia, le feste e i suoni, come si scorge dal falcone e dai diversi strumenti musicali, che si vedono in mano ad alcune di quelle figure.

Si è creduto però che quella fosse opera di un fiammingo, il quale ito a quello Spedale per curarsi dei suoi mali, e risanato, volesse per gratitudine lasciarvi una produzione del suo pennello. Ma assicurasi da altri che,

prima d'essere restaurata, nella manica delle vesti di una di quelle figure, che, per avere la canna ed il pennello alle mani, vuolsi che fosse il ritratto dell'autore, leggevansi le prime lettere del suo nome, CRES, essendo le altre state cancellate dalle ingiurie del tempo. Del suo pennello credevasi pure che fosse il Giudizio Universale che nel medesimo cortile con l'anno MCCCCXL vedevasi sempre sino al 1723, in cui venne intieramente distrutto; niente altro restando di questo pittore, che quel primo dipinto del Trionfo della Morte, ove si à eziandio il ritratto del suo discepolo Tommaso Vigilia, che vedesi nelle sembianze di quel giovane che à in mano lo scodellino dei colori.

I DUE DONZELLI — In questo medesimo tempo era già nel suo fiore la scuola dello Zingaro, del quale i più conosciuti allievi sono primieramente Pietro e Ippolito Donzelli, i quali altre volte erano stati a udire le lezioni di Colantonio. Ma più che sotto questo maestro, eglino progredirono sugli insegnamenti del Solario, di cui imitarono lo stile, non come vorrebbe il de Domenici, che le loro opere confondevansi con quelle del maestro, ma in modo da vedersi apertamente chi ne fosse lo scolare.

Forse oggi avrebbero assai maggiore fama, se ancora esistessero le pitture che condussero nella regia villa a Poggio Reale, ove rappresentarono la Congiura dei Baroni contro Ferdinando I. di Napoli, opera grandiosa per la copia delle figure, e degna di lode per l'intelligenza della composizione, per la bellezza del colorito, e per i ricchissimi ornamenti che la decoravano. Questo grande componimento era stato cominciato dallo Zingaro, che già vi aveva dipinto alcune figure.

Nel refettorio dei Frati di Santa Maria la Nuova avevano dipinto a fresco Gesù che va al Calvario, ma oggi è ridotto in tale miserabile stato che quasi non ne rimane più nulla, solo dal Crescuolo sappiamo d'essere stato dipinto con grande studio, leggiadria di colorito, e teste vivissime. Quella del Salvatore principalmente, e della Madonna, e della Maddalena avevano una espressione così efficace, che pochissimi pittori di quell'epoca avevano saputo renderla così significante.

In altri compartimenti del medesimo refettorio dipinsero varie altre storie, cioè, la Coronazione di Nostra Donna, l'Annunziazione, la Nascita del Redentore, e l'Adorazione dei Magi, per le quali composizioni riscossero molti onori, che loro furono tributati ancora per tutti gli altri lavori che condussero in Napoli a prova del loro magistrale pennello. In uno dei Magi, e precisamente in quello con la corona in capo, i Donzelli effigiarono Alfonso II. figlio di Ferrante I. a cui successe nel 1494, quando Carlo VIII. preparavasi a marciare sopra Napoli. Alfonso che, vivendo sempre il padre, si era molto distinto nelle armi, combattendo in Toscana pel Papa contro i Fiorentini, e in Lombardia contro i Veneziani, fu acclamato dai nobili e dal popolo, i quali speravano che il novello sovrano avesse quella guerra felicemente condotta. Ma quantunque Alfonso fosse ben provvisto di denaro, ed avesse radunato un grosso esercito, mal però sodisfece le aspettative del popolo, il quale, spaventato ancora dalle orribili crudeltà dell'armata francese, che metteva a pezzi e distruggeva tutto ciò che incontrava ai suoi passi, cominciò a sussurrare, ed il re, tanto pel malumore dei sudditi, quanto per il

favore che i Francesi acquistavano nelle provincie, perdè i lumi dell'intelletto, e non potendo più reggere i destini dello Stato, altro scampo non vide, che imbarcarsi per la Sicilia, abdicando in favore del figlio la corona, sicchè quando Carlo invadeva la frontiera del regno, era già sul trono di Napoli Ferrante II.

Silvestro Buoni — Ma queste vicende politiche e di guerra non furono questa volta d'impedimento agli ulteriori progressi dell'arte, la quale, per opera dello Zingaro e de'suoi scolari, arrivò alla fine, benchè lentamente, a quel perfezionamento, indispensabile oramai dopo i tanti felici risultati ottenuti da molti chiarissimi pittori. Fra quelli che dopo la morte dello Zingaro si distinsero nella scuola napoletana, si conta Silvestro Buoni, il quale perduto il maestro, passò dai Donzelli, e morto Pietro, finì la tavola da quello lasciata imperfetta per l'altare maggiore della chiesa di San Cosimo e Damiano, e rappresentante la Circoncisione di Gesù Cristo, la quale perì poi in un incendio.

Silvestro apparteneva ad una famiglia di pittori, e Buono suo padre fu un mediocre allievo di Colantonio. Esso dipinse per l'Episcopio un san Francesco d'Assisi in atto di ricevere le stimmate, e un'Addolorata, ed in queste due tavole Buono s'impegnò d'imitare lo stile, che allora era in voga, cioè, lo zingaresco, comunque di già ei fosse in età alquanto avanzata. In San Lorenzo, in San Pietro Martire, in San Giovanni a Mare, e in altri luoghi lasciò pure delle opere, le quali generalmente cedono di molto a quelle del suo figliolo Silvestro.

Questi poi avanzò di gran lunga il padre, ed ebbe una maniera così dolce, gentile e ben sfumata, e con tal

forza di chiaroscuro, che le opere sue venivano largamente laudate, imperocchè vive e rilevate le sue figure apparivano; sicchè quando pel Duomo dipinse la bellissima tavola rappresentante la Vergine sedente col piccolo Gesù in seno, e ai lati santa Restituta, e san Michele Arcangelo col serpente sotto i piedi, fece cosa condotta con sì moderna maniera, così ben colorita e ideata, e diligentemente eseguita, che fu tenuto per uno dei più inoltrati pittori di quel tempo.

Bellissima parve eziandio la tavola in San Pietro Martire col transito di Nostra Donna, ove la figura dell'Assunta, e quelle degli apostoli, in grandezza al naturale, sembrarono così piene d'espressione, e dipinte con tanta morbidezza e vivacità di colorito, bel chiaroscuro, attitudini significanti, e beniutesi panneggiamenti, insomma con tal moderna maniera, che tutto in quel dipinto fu giudicato affatto stupendo. Bisogna però dire che Silvestro assai valente nella parte tecnica dell'arte, lo fu ancora più nella parte spirituale, e riescì in questa così gentile e devoto, che quelle sue immagini esercitano una tale potente attrazione, alla quale nessun core sa resistere; in questo quadro il volto della Vergine è improntato di tanta celestiale dolcezza che noi dobbiamo considerare questo artefice come quello che fra i napoletani abbia con più felice successo trattato subbiettivamente la pittura.

Per conoscere meglio quanto il Buoni valesse nell'espressione d'immacolata purezza d'animo, è da vedersi quell'altra tavola in piccole dimensioni, rappresentante l'istesso soggetto, e in gloria la Beatissima Vergine col bambino in braccio, portata dagli angeli in paradiso.

Bellissime sono le figure degli apostoli, nel volto e nell'attitudine dei quali la mestizia ed il dolore è significato così efficacemente, che di certo Silvestro non poteva essere più felice. Ma ove più egli si segnalò è nella figura della Madonna, e in quella degli angeli, effigiando questi così seraficamente, e la Vergine con tanta leggiadria di paradiso, purità e gentilezza, che ben si vede come a questo pittore fosse familiare il modo di trattare intellettualmente la pittura cristiana. Silvestro dipinse questa bellissima tavola per la chiesa di Santa Maria dell'Assunta de'Pignattelli.

Non meno spiritualmente dipinse, per la chiesa di San Lorenzo, Nostra Donna coronata da due vaghissimi e graziosi angeletti, nei quali Silvestro espresse assai divinamente il carattere serafico, e si può bene immaginare con quanta soavità, grazia celeste e santo affetto effigiasse il volto di Maria, egli che al pari di Lippo Dalmasio e dell'Angelico preparavasi con la penitenza e la comunione, quando doveva dipingere l'immagine della gran Madre di Dio, innanzi alla quale si poneva a lavorare genuflesso. Fece per Santa Maria delle Grazie lo Sposalizio della Vergine e la Circoncisione del Signore, per la chiesa di Santa Chiara una Sacra Famiglia, ed altre opere in varie chiese, condotte con studio e diligenza infinita, pastosità e morbidezza di colorito, bontà di disegno, naturalezza di panneggiamenti, attitudini espressive, forza di chiaroscuro, ricchezza di composizione, e intelligenza nella distribuzione dei gruppi.

Niccolò di Vito — Col Buoni fu pure dallo Zingaro Niccolò di Vito il quale al pari di quello passò poi dai Donzelli; ma poichè nella sua gioventù non ebbe mai

voglia di applicarsi come doveva, rimase sempre inferiore ai suoi compagni, quantunque già adulto cercasse di pareggiarli. Fece per San Giovanni Maggiore e per i Frati di Monte Oliveto due tavole, e nella chiesa dei Padri Basiliani condusse a fresco una Cappella, oggi affatto perita. Si à di lui in Sánta Maria la Nuova la discesa dello Spirito Santo, ed un'altra tavola con Nostra Signora circondata da varii santi; ma sì in queste, come in tutte le altre sue opere, si vede lo stento e la fatica durata da un pittore, che invano sforzavasi farsi valente.

Simone Papa — Più abile di Niccolò è stato il suo condiscepolo dello Zingaro, Simone Papa, dalle di cui opere si scorge d'essersi egli molto accostato a quel dolce, pastoso e vago colorito del maestro; di maniera che se fosse riescito a imitarlo nei quadri di grande composizione, come nelle scene di poche figure, sarebbe stato uno dei più abili zingareschi. Il suo credito cominciò con la tavola della Vergine Annunziata, in San Niccolò alla Dogana, e con le tavole che pose in San Lorenzo; ma la maggiore stima gliela acquistò il san Michele Arcangelo che con la lancia uccide il serpente infernale, dipinto in tavola con san Girolamo e san Giacomo della Marca che presentano all'Arcangelo il donatario del quadro e la di lui moglie genuflessi dinanzi, e ritratti dal vivo con molta morbidezza e pastosità di colorito assai dolce. Narrasi d'avere ancora dipinto per la chiesa di San Lorenzo, pel Vescovado, per Santa Maria di Porto Salvo, e per altre chiese, ma di quelle pitture oggi nulla più avanza.

Roccaderame — Un'altro zingaresco, non solo per essere stato scolare del Solario, ma per averne imi-

tata la maniera, fu Angiolillo Roccaderame, che insieme ai Donzelli adoperò il suo pennello in aiuto del maestro, principalmente in quelle pitture fatte da Antonio per Chieti. Le sue prime opere sono totalmente perite: esse esistevano in San Lorenzo e in San Domenico Maggiore. Ma per formarci una idea di come Angiolillo abbia imitato il suo maestro, si può vedere ancora in Santa Maria la Nuova la tavola con san Gennaro, e l'altra con san Sebastiano, nelle quali lo stile zingaresco, specialmente dal lato del colorito, è imitato discretamente bene. Più zingaresco comparisce nella tavola all'altare maggiore di Sant' Angelo a Segno, rappresentante san Michele Arcangelo che con la lancia si scaglia contro il demone; opera che tanto si raccomanda per la morbidezza del colorito, la diligenza e lo studio con che è condotta. Il suo capolavoro è la tavola in Santa Brigida, ove effigiò la santa in atto di contemplare in visione la nascita di Gesù Cristo, ed in questa seguì così da vicino lo stile del caposcuola, che generalmente quell'opera dicesi dello Zingaro, se non che gl'intelligenti vi trovano sempre quanto basta per distinguerla come un dipinto del Roccaderame.

Bernardino Tesauro — Finalmente noi chiuderemo la prima epoca della scuola napoletana con Bernardino Tesauro, allievo di Silvestro Buoni, e uno dei più abili artefici che sono fioriti in Napoli in questo primo periodo del risorgimento della pittura. Dotato dalla natura di un ingegno felice, seppe da sè stesso ritrovare la via che poteva condurlo a quella perfezione che non era stata ancora raggiunta dagli altri artefici suoi compatriotti. A tanto ei giunse studiando e cogliendo il meglio dalle pitture dei più rinomati maestri, ed associando

qualche cosa che dettavagli il suo talento, si formò la più bella ed elegante maniera, che mai artista di questa scuola avesse avuto.

Bentosto il suo nome fu conosciuto da per tutto, la fama del suo valore si avanzò a passi rapidi, e Bernardino divenne il più famoso pittore, che in quel tempo avesse la scuola napoletana. Allora fu richiesto a rifare le pitture che Pippo Tesauro aveva lavorate in una cappella al Duomo, perita pel terremoto del 1446. Egli infatti con buon disegno, forza di colorito, giustezza di composizione, grazia, studio, diligenza, belle architetture e prospettive di casamenti, dipinse le storie della vita di sant'Apreno, le quali, essendo state poi malamente ritoccate da uno inesperto discepolo del Solimene, oggi non presentano più quei pregi, specialmente del colorito, onde allora fu tanto applaudito il magistrale pennello del Tesauro, il di cui ingegno spicca però sempre in quegli aggiustati componimenti di ben disposte e graziose figure.

Rovinate a causa di un incendio le pitture fatte dai Donzelli nella volta della chiesa di San Giovanni de'Pappacodi, fu chiamato Bernardo a ornarla col suo pennello, e vi rappresentò le storie dei sette Sacramenti. Nell'ultima di queste storie che figura il Matrimonio, espresse lo sposalizio di Alfonso II. di Napoli con Ippolita Maria Sforza, effigiati nelle loro proprie sembianze; e ciò è un dato sicuro per determinare con qualche precisione l'epoca in cui il Tesauro eseguì queste pitture. E questo sembrami di una qualche importanza, imperocchè si viene in certo modo a conoscere il tempo nel quale i pittori

napoletani cominciarono ad acquistare più largamente quella che dicesi moderna maniera.

In queste pitture il Tesauro ne diè prove brillantissime, tal che Luca Giordano, benchè vissuto in un secolo in cui l'arte aveva tecnicamente progredito mirabilmente, soleva dire che egli non si sarebbe fidato far cosa migliore. E veramente Bernardo mostrò in quest' opera un gusto così moderno, spiegò sì bei concetti, che avendo riguardo a quel tempo, non può di certo vedersi dipinto nè più bello, nè più grandioso; tanta è la copia delle figure, la varietà e la bellezza delle loro fisonomie assai leggiadre, la proprietà del carattere delle teste, secondo la loro età; sì naturale è il getto dei panni piegati con grazia, tanta è la freschezza, la vivacità e la morbidezza del pastoso colorito, l'intelligenza nelle degradazioni, e finalmente il rilievo ed il grande intendimento che si osserva non solo nella composizione assai ben regolata e variata, ma molto ancora nel modo con cui si vedono distribuite le figure, atteggiate, ed espressive con quella naturalezza ed efficacia che si potrebbe desiderare.

Egli è pertanto che noi possiamo chiamare il Tesauro il Ghirlandaio della scuola napoletana; e ciò non solo per essere stato come l'artista fiorentino colui che più di ogni altro artefice precedente abbandonò quella secchezza propria dei pittori del decimoquinto secolo; ma per essere stato più giudizioso nell'inventare, più intelligente nella prospettiva, più vero, più scelto, più espressivo nelle figure, senza avere vedute altre pitture che quelle soltanto che sino allora avevano condotte in Napoli i suoi compatriotti, o al più quelle di Giotto, e le

altre fatte contemporaneamente all' istesso Bernardo da Matteo di Siena.

— Se quest' ultimo periodo della scuola napoletana non è stato gran fatto ricco di molti artefici, non dobbiamo dimenticare le gravissime calamità che in quest'epoca travagliarono tutto il regno. Abbiamo visto a quali e quanti disagi, punto favorevoli allo sviluppo delle arti, che pur non cessarono di fiorire, andasse soggetto lo stato sino ad Alfonso II., e vedremo che i mali che sopraggiunsero nel solo anno in cui regnò Ferrante II. furono di gran lunga maggiori a quanto sino allora aveva afflitto il reame di Napoli, alla conquista del quale Carlo VIII. spediva un esercito poderoso.

Ferrante, in pericolo di perdere la corona, cercò con un corpo di armati opporsi, presso San Germano, alla marcia delle armi francesi, che trovavano piuttosto favore nelle provincie, ove il partito angioino non aveva mai cessato d'esistere. Ciò molto influì perchè le cose volgessero a danno del re di Napoli, ed infatti non appena l'esercito di Francia pose piede nel regno, dalla parte degli Abruzzi, ed ecco che molte provincie si ribellano, e per maggior colmo di disgrazia, le truppe napoletane, non osando nemmeno affrontare il nemico, si ritirano in Capua, la quale apre quindi le porte all'oppressore d'Italia; la stessa capitale si leva in rumore, e Ferrante, vedendosi abbandonato dal suo esercito vigliacco, e intimorito dal tumulto del popolo, facile a cangiare tiranno, ma non ad acquistare la libertà, si ritira con la sua famiglia in Ischia, ove ebbe pure a vincere col pugnale sguainato la resistenza dello sleale governatore dell' isola.

Intanto da per tutto innalzavasi la bandiera francese, la quale, dopo la fuga del re Ferrante, veniva altresì inalberata in Napoli, ove il dì 12 Maggio del 1495, regalmente vestito, tenendo lo scettro ed il globo nelle mani, Carlo, seguito con gran pompa di superbi cortigiani, si condusse alla chiesa di San Gennaro, e ivi fe' sul Vangelo solenne giuramento, che avrebbe con gli antichi e i nuovi privilegi il regno governato.

Ma non tardarono i suoi novelli sudditi a sperimentare le sinistre conseguenze della conquista, e l'insolenza, l'avarizia e la superbia sono le qualità che ben presto riconobbero negli uffiziali, che in nome del re di Francia governavano le città del regno. Costoro inorgogliti per i favori e gl'illimitati poteri concedutigli dal loro sovrano, conculcando ogni sentimento d'onore e di giustizia, ad altro non attendevano che ad accumular denaro, e a dar sfogo alla loro sfrenata libidine; e si può ora bene immaginare come cotesti governatori francesi venissero in odio del popolo e degli stessi nobili, gl'interessi dei quali non aveva per nulla curato il novello monarca.

Malgrado tanti soprusi e tante spoliazioni, i napoletani, oramai abituati a sopportare sul collo il giogo della tirannide straniera, lungi di liberarsi dall'oppressione dei loro tiranni, anelavano ritornare sotto le antiche catene aragonesi, e sì nella capitale, come nelle provincie rinacque il desiderio di rivedere restaurato il governo dell'antico loro signore, il quale conscio delle ardenti brame dei Napoletani, da Ischia passa in Messina, ove adunando quante mai navi potè, dopo che vide nelle spiagge delle Calabrie nuovamente sventolare il vessillo aragonese, muove verso Saler-

no, e costeggiando sempre, trovando da per tutto il favore popolare, comparisce dinnanzi a Napoli, pone a terra le sue genti, e quando il vicerè francese, il principe di Montpensier, cercò con le armi impedire lo sbarco di Ferrante, il popolo assalì ed uccise quanti mai francesi rimanevano nella città. Nè al vicerè, che era rientrato perditore, riescì sedare quell'insurrezione che sempre più andò a rafforzarsi, e costretto dapprima a rinserrarsi con le sue genti nelle castella che tuttora restavano nelle sue mani, dovette alla fine capitolare, e avanti che spirasse il termine prefisso, disperando di aiuti, lasciò le castella, e con i suoi per mare si portò a Salerno.

Tornata la capitale sotto la signoria del re Ferrante, molte altre città del regno ne imitarono l'esempio, ma gli aiuti sopraggiunti frattanto da Francia a Montpensier impedirono che il territorio napoletano fosse intieramente libero dal giogo francese; quando alla fine Ferrante, soccorso dai Veneziani, e dal duca di Milano, che lo provvidero di grosse somme, riescì rinchiudere l'esercito francese in Atella, presso Venosa, ed il vicerè francese vedendosi privo di viveri e di acqua, credette bene abbandonare la terra; ma avanti che tutto il regno tornasse a devozione della casa aragonese, Ferrante morì senza prole, il dì 7 Ottobre 1496, succedendogli sul trono suo zio Federigo, sotto il quale tutte le altre fortezze e città, che ancora erano in potere dei Francesi, si arresero al novello monarca di Napoli.

Dopo tante vicende politiche non farà più meraviglia che l'arte in Napoli negli ultimi anni del quindicesimo secolo non fosse coltivata da un gran numero di

pittori, da stare a fronte della nobile schiera che fioriva in Firenze, in Venezia, in Genova ed in altre città. Chi considera tanti sinistri avvenimenti, la sterile protezione degli assoluti monarchi, le scelleratezze dei loro impudenti ministri, e per conseguenza l'avvilimento e le miserie del popolo, da parecchi secoli stretto in catene, troverà tosto la causa che non faceva in Napoli propagare l'amore e lo studio dell'arte. Noi già l'abbiamo detto, e giova ripeterlo, l'epoca della vera grandezza d'Italia fu quella in cui su le eminenti torri delle città sventolava il vessillo della libertà, e dal momento in cui le repubbliche furono spente, l'energia e l'attività degl'Italiani cominciò a mancare. In Napoli poi ove il popolo da lunghi secoli dormiva sotto il giogo della tirannide di principi oltramontani, i quali ad altro non miravano che ad immiserire e corrompere i loro sudditi, il genio delle arti non era possibile che sviluppasse con quello slancio, e con quel vigore come in Toscana, ove lo spirito repubblicano, l'emulazione e l'incoraggiamento contribuivano a svegliare gagliardamente gl'ingegni. È vero che Alfonso I. erasi più degli altri sovrani mostrato largo di protezione, ma quali felici effetti poteva la sua parca liberalità produrre in un popolo, a cui il pestifero soffio della tirannide aveva impedito che fosse dalla luce della novella civiltà intieramente illuminato? E quali grandi cose potevansi d'altronde sperare da un principe straniero, tutto immerso nei vizii della carne, e per estrema avarizia avido di denaro? Perchè le arti fioriscano splendidamente è d'uopo che il gusto per le medesime sia comune quasi a tutte le classi del popolo, bisogna che

i principi ne promuovano e ne incoraggino efficacemente gli studi, che gl'ingegni siano svegli e contemperati di gagliardia e di maschio vigore; ma in Napoli gli spiriti erano oramai prostrati, e perchè riprendessero la loro primiera energia, la libertà era il solo efficace elemento.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA MODENESE E PARMIGIANA

EPOCA PRIMA

Quasi contemporaneamente a Napoli e a Bologna, Modena vide le prime pitture di pennello italiano, e perciò l'origine della sua scuola potrebbe farsi rimontare al 1235, nel quale anno il Berlinghieri, artefice lucchese, dipinse un Gesù crocifisso, in San Francesco nel castello di Guglia. Ma non trovandosi per più di un secolo nè memorie di altri artefici, nè di opere esistenti, o altre volte esistite, parmi piuttosto che la scuola modenese ripeta il suo cominciamento da Tommaso di Modena, sul quale verso la fine dello scorso secolo fu questione fra gli scrittori alemanni e gli italiani, relativamente al luogo della sua nascita.

Tommaso di Modena — Questo Tommaso è l'autore di quella tavola che a parere di alcuni è dipinta a olio, e che dalla chiesa di Karlstrein in Boemia è stata

verso quel tempo trasportata nell' imperiale Galleria di Vienna. Essa rappresenta la Vergine che à nelle braccia il bambino Gesù, il quale scherza con un cagnolino che egli à in mano. Da un lato è san Venceslao re di Boemia con una bandiera in una mano e uno scudo ornato di un'aquila nell' altra: dal lato opposto è san Palmazio che à pure una bandiera trionfale nella destra, stringendo con la sinistra l'elsa della sua spada.

L'epoca di questa tavola rimane tuttora indeterminata, sebbene nel tempo del suo trasporto vi si leggesse l'anno ed il nome del pittore, cioè *Gamalt in oel von Thomas von Mutina oder von Muttersdorff in Bohemen* 1297. Ma questa iscrizione non vi è stata aggiunta che posteriormente, e forse all'epoca in cui da Boemia fu trasportata in Vienna. Infatti il Mechel, nella sua descrizione della Galleria imperiale, parlando di questa tavola, non riporta questa iscrizione, ma i seguenti due versi che indicano pure il nome del padre di Tommaso, e che realmente son quelli che vi si leggono tuttora in caratteri gotici, come erano tutti quelli di allora.

Quis opus hoc pinxit? Thomas de Mutina pinxit
Quale vides Lector Rarisini filius auctor.

Or quel de Mutina diede luogo al Mechel, e a molti altri eruditi alemanni, a supporre che fosse la parola latina di Muttersdorff, e perciò ordirono da Tommaso la serie dei loro pittori, assegnandogli per discepolo Teodorico da Praga, dal quale ebbe principio la scuola tedesca.

Ma nulla è più facile che il vedere quanto sia gratuita una tale supposizione, come è del pari gratuito

l'affermare che quella tavola fosse del 1297, secondo l'opinione del Mechel, che fa nascere il nostro Tommaso nel 1250, senza che perciò adduca veruna prova.

All'epoca in cui fu scoperta in Boemia questa tavola, furono incisi in carta quei due versi con la medesima forma delle lettere, e vi si aggiunse che la pittura era del 1357, senza però produrre verun documento, sebbene questa data sia più verosimile di quella assegnata dal Mechel, imperocchè il castello di Karlstrein, in cui fu ritrovata la tavola in discorso, fu fatto edificare da Carlo IV. coronato imperatore nel 1355, vale a dire tre anni dopo che Tommaso da Modena dipinse nel Capitolo dei Padri Domenicani di Trevigi i santi e i letterati dell'Ordine, e la notizia di ciò si à nel Burchelati, scrittore del 1616 (1), il quale riferisce che il pittore vi scrisse il proprio nome e l'anno 1352. Ma indipendentemente da ciò, quel che bisogna determinare è la sua patria, la quale sembra essere chiarissimamente Modena, indicata dalla parola latina *Mutina*, che non può, come ognuno vede bene da sè, essere quella di Muttersdorff.

Dall'avere dipinto e dimorato in Trevigi, si è pure preteso che Tommaso fosse trevigiano, ma ciò nulla importando, e ritenendo che quel *de Mutina* non sia il cognome della famiglia, sibbene il nome della sua vera patria, trovandosi più volte scritto *Thomas pictor de Mutina*, conchiudiamo non esservi oramai più dubbio che Tommaso sia l'artefice modenese che dipinse in Trevigi e poscia in Karlstrein, e per conseguenza a Mo-

(1) Memorabil. Hist. Tarvis. pag. 268.

dena debbasi il vanto d'avere dato all'Alemagna il primo pittore, che fondò quella scuola, dalla quale vennero Teodorico da Praga, Wmser, Schoen, Wolgemut e Alberto Durer.

— Verso quella medesima epoca fiorì pure un suo concittadino, che al pari di lui visse per lo più fuori di patria: egli è quel Barnaba da Modena che noi incontreremo nella scuola piemontese, la quale lo annovera fra i primi che promossero notabilmente i suoi avanzamenti. A lui fu contemporaneo Serafino Serafini che dipinse nella chiesa di San Domenico di Ferrara alcune cose lodate dal Guerrini, e del quale si conserva ancora nel Duomo di Modena un'ancona rappresentante l'Incoronazione di Nostra Donna, opera assai bella, copiosa di figure, disposte, disegnate e colorite alla maniera di Giotto e della sua scuola; se non che esse sono alquanto più carnose di quelle degli allievi del grande artista di Firenze, il quale avendo anco lavorato in Bologna e in Ferrara, vide del pari propagare il suo stile negli Stati estensi.

— Fu pure giottesco un suo coetaneo Tommaso Bassini, del quale gli Agostiniani di Modena ànno un'ancona molto pregevole per la freschezza del colorito, e la bellezza delle fisonomie, quali pregi si notano parimenti in una pittura di Andrea Campana, rappresentante i fatti di san Pietro martire, ed esistente nella villa del duca di Parma a Colorno. A questi succedono Raffaello Calori, noto per una immagine di Nostra Donna ai Cappuccini di Sassuolo, e Bartolommeo Bonasia, al quale si attribuisce un quadro che trovasi nel convento di San Vincenzo in Modena; ambidue artefici di buona manie-

ra, al pari di Francesco Magagnolo, di cui non si à più opera alcuna, ma dicesi essere stato buon pittore, e uno dei primi a dipingere volti in modo da sembrare che guardino lo spettatore in qualunque luogo ei si pone.

Bianchi — Di quel tempo si cita ancora un Cecchino Setti, un Niccoletto da Modena ed un Giovanni Munari; si ricordano pure delle pitture di artefici sconosciuti, ma bisogna dire, che tutti gli sforzi fatti da quelli dei quali abbiamo sin ora parlato, non ricondussero l'arte in Modena così bella come appare nelle opere di Francesco Bianchi Ferrari, che dicesi essere stato il maestro del celebre e divino Correggio.

Disgraziatamente, di quanto ei fece, quasi non avanpiù nulla, e stando al giudizio di coloro che in altri tempi poterono ammirare le pitture di questo artefice, si viene a conoscere che sebbene fossero le medesime disegnate con una certa secchezza, il colorito era morbido e dolce a sufficienza, la composizione più variata e meglio disposta, l'invenzione buona, con mosse ed attitudini veramente graziose. Queste qualità furono principalmente notate nel ritrovamento della Croce, che il Bianchi aveva dipinto in una cappella nella chiesa di San Domenico, ove nella cappella di sant' Ambrogio si vedevano quattro storie della vita del Santo, che in quei tempi ebbero grande rinomanza.

Per vivezza e pastosità di colorito, si cita un quadro a olio con Gesù Cristo e gli Apostoli, presso i frati di San Pietro in Badia, ove all' altare maggiore il Bianchi aveva posto la tavola dell' Ascensione del Salvatore e dipinti alcuni santi nella volta della chiesa, per cui fu molto lodato; come per quel san Francesco che ri-

ceve le Stimmate, nella chiesa di Sant'Agostino, opera assai bella come tutte le altre che egli fece, e nelle quali si desiderava ancora che le figure avessero gli occhi alquanto più rotondi, e di apertura men grande.

— In questa prima epoca includeremo Simone Fornari, Francesco Caprioli, Bernardino Loschi e Marco Mèloni, i quali pare che abbiano imparato l'arte in Bologna, imperocchè nelle loro opere si riscontra sempre lo stile e i delicati tipi del Francia, che al pari del Perugino fu il vero missionario della pittura cristiana, sostenendola, ed estendendone le ramificazioni nelle vicine contrade, malgrado i clamori della moltitudine, e la voga del freddo eclettismo. Ci duole che il Paradiso dipinto dal Fornari nella chiesa della Misericordia di Reggio sia stato coperto di bianco, insieme ad una Nostra Donna col bambino in braccio, sulla porta di San Zenone, imperocchè avremmo potuto vedere come questo artefice, imitando il puro stile di quel mistico maestro, avesse riprodotto con uguale devozione quei suoi tipi tanto celestiali ed espressivi.

— Vuolsi che degno seguace del Francia fosse il Caprioli, al quale si attribuiscono varie opere delle quali adesso s'ignora l'esistenza. Dicesi d'avere egli dipinto per la or soppressa chiesa del Gonfalone di Reggio una deposizione di Croce a tempera che in quel tempo fu molto lodata; un quadro con la Vergine sedente in trono fra san Gioacchino, sant'Anna ed altri santi, per la Confraternita della Concezione; e finalmente un Gesù Crocifisso con san Celestino e san Prospero per la chiesa di Cà del Bosco; opere tutte stimate per la bella imitazione dello stile di quel valoroso artefice bolognese.

— Il Loschi ed il Meloni ànno seguito più particolarmente Francesco Francia, la di cui maniera si vede felicemente imitata nelle opere di questi due artefici. Di Bernardino, se si eccettua quella tavola, rappresentante la Vergine fra alcuni santi, e al di sotto vagamente effigiati i misteri della sua vita, che trovasi in Modena, non vi è fuor di patria verun altro suo dipinto; e soltanto in Carpi, suo paese nativo, si vede il quadro di san Rocco nella chiesa di San Niccolò, e quello che rappresenta san Girolamo e san Gregorio, e in alto il Mistero dell'Incarnazione, opera che dal Duomo passò nelle mani del sig. Bianchini. Servì il Loschi ad Alberto Pio, che l'impiegò a dipingere le pareti, le volte ed il cupolino della Cappella del suo palazzo.

— Il Meloni fu un artefice diligentissimo, ed il migliore lavoro che ei facesse, e ove appare la più bella imitazione dello stile del Francia, è quella tavola in San Bernardino a Carpi, nella quale è effigiata Nostra Signora col pargoletto Gesù in braccio, assisa in trono, ai di cui lati sono san Giovanni Battista, san Bernardino da Siena, san Girolamo e san Francesco, e in alto due angeli che sostengono una corona sul capo della Madre Santissima; figure piene di soavità e di espressione, e condotte con tutte quelle belle qualità che noi abbiamo ammirato nel suo esemplare. Vi è ancora in prospettiva un paesaggio, la di cui amenità fa prova di quanto il Meloni intendesse bene questo altro genere di pittura.

— Con Lorenzo Allegri, zio e forse ancora maestro dell'immortale Correggio, si dà fine alla prima epoca di questa scuola. Di lui non si conosce che una Madonna dipinta nel 1511 ed esistente adesso nella Galle-

ria Estense, la quale d'altronde è pure da alcuni attribuita al Correggio; ma con maggiore probabilità debbe ascriversi a Lorenzo, perchè lo stile, quantunque sia più pastoso e più tendente al moderno che in altri di questa scuola, non à tuttavia bellezza di forme, nè panni piegati con quella morbidezza e flessibilità che veggiamo anco nelle più giovanili opere del Correggio; nè d'altra parte debbe dimenticarsi che la tavola fu condotta nei primi anni del sedicesimo secolo, in cui l'arte di giorno in giorno progrediva con una rapidità affatto meravigliosa.

— Accanto alla modenese noi porremo la scuola parmigiana, la quale, sebbene ripeta la sua vera fondazione dal Correggio, vanta nondimeno delle pitture, e degli artefici di una antichità pari a quella nella quale comparvero fra noi i primi pittori italiani. Infatti terminato nel 1260 il suo battistero, vi furono invitati varii artisti a dipingerlo, i quali se non furono tutti parmigiani, furono almeno di quei contorni, essendosi da poco scoperto al di sopra della santa Lucia scritto il nome di quel Bartolino da Piacenza, del quale nel Duomo di questa città si conserva tuttora una tavola.

Anzi il padre Affò à fatto vedere che in Parma si dipingevano sacre immagini e storie, prima ancora del 1233, ma rimanendo sconosciuto il nome di quegli artefici, Greci d'origine, e sicuramente di rozzo stile bizantino, certo che il più bel monumento d'arte che si può additare di quei tempi sieno le pitture del Battistero, nelle quali, oltre una certa originalità nel componimento, nei panneggi e negli ornati, si osserva tuttora una freschezza di colorito, e vi si osserva un disegno

meno rettilineo ed angoloso di quello che tu vedi in tutti i mosaici greci.

Quali fossero i pittori parmigiani del secolo decimoquarto è tuttora ignoto, e dalle pitture esistenti ancora in varii luoghi di Parma, e da quelle specialmente che sono nella chiesa e nel chiostro dei Padri Predicatori a Piacenza, si rileva dalle date, che in quell'epoca non mancarono degli artefici in quelle contrade, senza però potersi conoscere coloro che vi lavoravano; i quali da quel che ne resta, particolarmente dalla tavola a Sant'Antonio martire con storie del santo, in piccole dimensioni, pare che abbiano dipinto assai ragionevolmente.

Di più fresca data, cioè della seconda metà del secolo decimoquinto, sembra che sieno quelle pitture in San Francesco a Parma, dovute a Bartolommeo Grossi, o a Jacopo Loschi che vi lavorarono nel 1462, ed a quest'ultimo si ascrive una Nostra Donna che era nella ora distrutta chiesa dei Servi a Carpi, ove era stato chiamato da Alberto Pio.

Su lo scorcio di quel medesimo secolo fiorirono un Lodovico da Parma, le Madonne del quale rammentano lo stile del Francia suo maestro; un Cristoforo Caselli, che secondo il Vasari fece una bellissima tavola pel Duomo di Parma l'anno 1499, e dipinse pure in Venezia un'Annunziata e i santi Elia ed Alberto, come ci riferisce il Ridolfi, che lo nomina fra gli scolari di Giovanni Bellini; da cui apprese la pittura Alessandro Araldi, che lasciò una Nostra Donna annunziata dall'angelo nella chiesa dei Padri Carmelitani, ed altre tavole in diverse chiese, e nelle quali comparisce un artefice che possedeva bene lo stile di quel tempo.

Suoi coetanei furono i tre fratelli Mazzuoli, cioè, Michele di cui non resta opera alcuna, Pierilario noto per una tavola nella sagrestia di Santa Lucia, e Filippo, soprannominato dalle erbette, nel dipingere le quali valeva più che nelle figure. Infatti il suo battesimo di Gesù Cristo fatto pel battistero di Parma è assai al di sotto della tavola di suo fratello; ma se Filippo non sortì dalla natura un ingegno tale da venire in competenza con Pierilario, ebbe poi la felicità d'avere generato il Parmigianino, il più celebre pittore, che dopo il Correggio vanti la scuola parmense.

RISORGIMENTO
DELLA PITTURA

SCUOLA MANTOVANA

EPOCA PRIMA

L'esempio dei Medici, i quali col loro patrocinio tanto su le arti influirono in Firenze, mosse nei principi di varii stati italiani il desiderio di andare su le orme di quella potente famiglia, la quale con lo splendore delle sue smisurate ricchezze, e proteggendo i letterati e gli artisti, allucinò il popolo per guisa che quasi impunemente gli tolse la sua libertà. Abbiamo infatti visto come Cosimo e i suoi discendenti, più che per proprio sentimento mostravansi larghi di protezione e di ricompense per cattivarsi l'opinione popolare, e spianare le difficoltà che opponevansi al suo principato; e quasi ad uno scopo simile gli Aragonesi di Napoli, gli Estensi di Ferrara, i Bentivoglio di Bologna, e gli altri, più o meno largamente adoperavano le arti, imperocchè anche loro avevan bisogno assonnare i popoli per consolidare il loro malsicuro trono. Le continue ribellioni dei popoli, i quali stan-

chi della tirannide dei governanti, cercavano inalberare il vessillo della libertà, i tentativi degli opposti partiti che facevan di tutto per salire al potere, il malcontento, le turbolenze, tutto insomma contribuiva perchè i principi trovassero un mezzo per conciliarsi il favore popolare e rassicurarsi il trono. Questo conflitto fra popoli e principi, fra partiti e partiti, era in Mantova vigoroso al pari che altrove, e spenti i guelfi e i ghibellini, sedate le triste discordie fra la plebe e la nobiltà, i Buonaccorsi e i Gonzaga si disputavano ferocemente il dominio della città, finchè prevalendo questi ultimi, Mantova cadde sotto la loro possente mano. È inutile parlare di Lodovico Gonzaga fondatore della potenza di questa casa sovrana d'Italia, nè di Guido, secondo signore di Mantova, nè dei loro successori, imperocchè essi, più militari che altro, non fecero nulla, o assai ben poco a pro delle arti. La loro vita al pari di quella dai signorotti di quell'epoca è una serie di nefandezze, di atrocità, di fratricidi e di avvelenamenti, ed il solo di essi, il quale a grandi talenti militari univa gusto e amore per le arti e per le lettere, fu Lodovico III. detto il turco, quantunque ancor egli di alcuni vizi dei suoi antenati partecipasse. Oramai aveva compresa qual fosse la politica che dovesse tenere per cattivarsi l'affetto dei sudditi, ed imitando i duchi estensi che splendidamente accoglievano, e amorosamente accarezzavano i più distinti ingegni che frequentarono la loro Corte, e prendendo ancora l'esempio degli Sforza di Milano che con grande liberalità le arti e i buoni studi proteggevano, non che dei Bentivoglio di Bologna, i quali come i Medici di Firenze generosamente gli artisti e i letterati favoreggiavano, cercò ave-

re presso di sè i più chiari ingegni che fiorivano allora, e non solo il Guarino, il Filelfo volle nella sua corte, ma Leonbatista Alberti, il Mantegna, e il Brunelleschi, ai quali prodigò grandi dimostrazioni di stima.

Fu allora che sorse una scuola di pittura in Mantova, e le fondamenta vi furono gettate da uno dei più grandi allievi dello Squarcione, anzi uno dei più rari ingegni dell'arte italiana, Andrea Mantegna, che appellasi giustamente il fondatore della scuola Mantovana, non essendovi stato prima di lui artefice di uno stile così colto e perfetto, quanto appare in tutti i dipinti di Andrea. Anzi sembra che prima di questo eccelso maestro, la pittura in Mantova non fosse, o pochissimo, coltivata, imperocchè sino a lui, che sotto la protezione del marchese Lodovico Gonzaga andò a stabilirvisi con la sua famiglia, nei primi anni della seconda metà del secolo decimoquinto, in quella città non v'erano stati che due pittori, e dei quali s'ignora anche il nome.

Infatti resta tuttora a sapersi chi fosse il pittore che effigiò quella Nostra Donna fra varii angeli sopra un sepolcro nel chiostro di San Francesco; opera dei primi anni del decimoquarto secolo, e di uno stile diverso affatto dal giottesco, rozzo piuttosto e sproporzionato; ma di un colorito così forte e vivace, che fa vedere come i Lombardi, sin dal risorgimento dell'arte, siansi mostrati bravi coloritori. In un altare della stessa chiesa di San Francesco si vede un'altra Madonna, e di questa, che è del secolo quindicesimo, s'ignora similmente l'autore, il quale, da quanto si scorge in quell'immagine, sebbene sia più inoltrato dell'artefice che dipinse quell'altra Ma-

donna nel chiostro, è tuttavia ben lontano dal Mantegna.

Mantegna — Da questo supremo ingegno ebbe principio veramente la scuola di Mantova, alla quale non solo, ma a tutta la scuola della Lombardia, egli è ciò che Masaccio è a quella di Firenze; vale a dire il maestro grandissimo che spianando molte difficoltà dell'arte, rese facile ai suoi successori la via per giungere a quella perfezione di forma, che segnatamente costituisce tutta l'eccellenza delle opere dei pittori del sedicesimo secolo. Ò detto che l' eccellenza dei dipinti di questo secolo consiste principalmente nella finitezza della forma, imperocchè in quell'epoca le scuole tutte avevano cangiato affatto direzione dal loro primitivo casto sistema, e gli artefici presi di vivo entusiasmo per tutto ciò che proveniva dalla classica antichità, non traevano le loro inspirazioni che dai marmi di Grecia e di Roma. Questa predilezione per le grandiose reliquie dell'arte greco-latina, gettò perdutamente i pittori nelle vie del paganesimo, in cui con amore appassionato s'era già visto entrare il Mantegna, spintovi dagli esempi e dai consigli del suo maestro, lo Squarcione. Si vedrà come la scuola di Padova per opera di questo adoratore del classicismo si allontanasse dalla verginale semplicità di pensieri e di affetti, dai soavi e candidi tipi dei giotteschi, e si può ora bene immaginare sotto quali auspicii s'inaugurasse quella di Mantova, che veniva fondata dal Mantegna, non meno del maestro, grande entusiasta dei classici monumenti dei Greci e dei Romani.

Innamorato delle produzioni dell'arte antica, il Mantegna vi si applicò a disegnarli indefessamente, ed è fa-

cile comprendere che dopo un esercizio così continuo quanto profondo, la sua immaginazione e l'anima sua dovevano raffreddarsi, come il marmo di cui egli si mostrava tanto idolatra. Infatti tutto è mirabilissimo nelle sue pitture, e di certo non è possibile ottenere maggiore purità di contorni, più eleganza di forme, maggiore correzione di disegno, nè più finezza di pennello, ma tante tecniche bellezze sono pietrificate, direi, dalla rigidezza dello stile, e da quei volti freddi e inanimati, al pari delle statue, cui egli aveva preso per modello di imitazione; e sebbene in seguito migliorasse un po', il campo della poesia cristiana fu sempre chiuso alla sua agghiacciata immaginazione, che priva di vita e di energia, non potè mai elevarsi nelle eteree regioni dell'ascetismo e del misticismo, nè il suo pennello potè mai del tutto perdere quella maniera che il Vasari ben giustamente chiama un pochetto tagliente, e che tira talvolta più alla pietra, che alla carne viva.

Nè gli effetti potevano essere diversi per un artista che venerando esclusivamente i marmi della dotta antichità, considerava l'imitazione dei medesimi come lo scopo supremo dell'arte cristiana, nella quale l'introduzione dell'elemento pagano non poteva che ammorbare il germe delle nobili e pietose tradizioni, che sino allora avevano formato il più prezioso patrimonio che i quattrocentisti avevano ereditato dagli antichi maestri. E poteva accadere altrimenti per un artista che soggiacendo alla funesta influenza del paganesimo, escludeva lo slancio della propria immaginazione, e la poesia della sua anima, andava ad inspirarsi in quei freddi marmi, la servile imitazione dei quali respingendo dal

suo pennello le tendenze religiose, distruggeva in pari tempo il merito dell'originalità? Egli è perciò che tu invano cerchi nelle pitture del Mantegna quei tipi biblici, quel sentimento cristiano, quelle mistiche inspirazioni, che dànno tanta vitalità, e rendono ancora tanto poetiche le soavi e ascetiche produzioni dell'Angelico, del Perugino, del Pinturicchio e degli altri missionari dell'arte cristiana. Egli è perciò che questo dotto e grande disegnatore, povero di poesia, di grazia e di vita, impresse in tutto le orme del più pretto naturalisimo, sacrificando il concetto alla forma, senza mai elevarsi a sublimi inspirazioni; è per la medesima ragione che il tipo delle sue vergini manca di celestiale bellezza, quello del Redentore è privo di maestà divina, i suoi angeli non ànno quella grazia di paradiso, nè i santi da lui effigiati mostrano gran fervore di ardente carità, di profonda devozione.

Questo gran difetto d'espressione è principalmente sensibile nelle sue prime produzioni, quando era nel pieno dell'entusiasmo per le classiche grandezze dell'arte greca, ed è facile comprendere con quale fedeltà ei cercasse riprodurle nelle sue pitture. Ma per quanto quella imitazione tarpasse le ali delle sua immaginativa, e sfiorasse della vera poesia l'anima sua, altrettanto poi gli fu di giovamento nei suoi progressi tecnici; e dipingendo infatti nel 1448 la prima tavola d' altare per Santa Sofia di Padova che andò perduta, Andrea, il quale allora non aveva che 17 anni, fe' cosa, che al dir del Vasari, sembrava fatta da un maestro di antica pratica, anzi che da un giovinetto che per la prima volta maneggiava il pennello.

Nè veramente i detti del biografo aretino peccano d'esagerazione, imperocchè del valore di quell'artefice abbiamo una prova incontrastabile nella tavola che vedesi nella Galleria di Dresda. Rappresenta in un atrio di sontuosa architettura il saluto dell'Angelo, il quale, genuflesso, annunzia alla Vergine immacolata i voleri di Dio, che dal cielo librato su le nubi, invia su lei lo Spirito Santo. L'iscrizione *Andreas Mantegna Patavinus fecit ann.* 1450, che pria dei pessimi e molti restauri leggevasi nello zoccolo di un pilastro, ci fa vedere che l'artefice lavorasse questa gentile tavoletta all'età di 19 anni, quando, sebbene così giovane, era divenuto di già abile maestro. Nè tanta perizia era da valutarsi poco in un pittore che così di buon'ora mostrava tanta castigatezza di contorni, sì grande sapienza di disegno, tanta esattezza di forma, sì profonde cognizioni di prospettiva, quanto ne appare in questo prezioso dipinto, in cui, a dire il vero, lo stile non è per nulla lontano da quella secchezza che Andrea palesato aveva nella sua prima produzione.

Due anni dopo dipinse a fresco il san Bernardino ed il sant'Antonio che vedesi sopra la porta maggiore della Basilica del Santo a Padova, e nell'anno seguente prese a fare per la chiesa di Santa Giustina della medesima città, l'ancona del san Luca, che ora trovasi esposta nella Pinacoteca di Brera a Milano. È divisa in due ordini, nel superiore dei quali è figurato un Ecce Homo, con la Vergine e san Giovanni in atto di adorazione. Ai lati, due per parte, sono i quattro santi in mezze figure, cioè, san Daniele, san Girolamo, sant'Agostino e san Sebastiano. Nell'ordine inferiore è effigiato nel mezzo,

in maggiori proporzioni di tutte le altre figure, san Luca, con ai lati santa Teresa, san Prosdocimo, sant' Antonio Abate e santa Giustina, figure intiere. Niuno dei dipinti di questo raro maestro manifesta così sensibilmente il progressivo miglioramento a cui tendevano tutti gli studi del Mantegna, il quale, per quanto nelle tre figure del Gesù, di Maria e di san Giovanni appaia così secco, che quelle si direbbero piuttosto dipinte dal suo maestro, avanzandosi poi più nel lavoro, mostra un fare più sciolto, un pennelleggiare più libero con movenze meno rigide; finchè nei quattro santi dell'ordine inferiore manifestasi ancora più franco e più sicuro, e nella figura poi dell' Evangelista, che sembra essere stata fatta l'ultima, il Mantegna à superato tutte le difficoltà: egli vi apparisce veramente sommo. Quella figura è un vero capodopera, e per essa si spiega l'affezione smisurata che per Andrea aveva lo Squarcione, il quale innamorato di tanto ingegno, volle adottarlo per suo figliolo. Il Santo è in atto di scrivere l' Evangelo, e con una fisonomia così vivacemente espressa, che ben tu trovi in quei lineamenti l'inspirato che contempla le più belle verità del cristianesimo.

Nell'anno medesimo, 1453, in cui dai monaci di Santa Giustina gli fu allogata questa preziosa tavola, il Mantegna prese a dipingere a fresco la cappella di san Cristoforo nella chiesa degli Eremitani, ove nella volta effigiò i quattro Evangelisti, e varie storie nelle pareti. Non tutte però queste sono di sua mano, e dei sei spartimenti a sinistra di chi entra in questa cappella, rappresentanti i principali fatti della vita di san Jacopo, i due superiori sembrano, dalla diversa maniera,

essere stati lavorati dal suo condiscepolo Marco Zoppo, di cui abbiamo parlato nella scuola bolognese; e i quattro inferiori, mirabili per correttezza di disegno e dottrina di prospettiva, sono sicuramente del Mantegna, il quale in quelle figure non solo manifesta ancora quella sua primitiva secchezza di contorni, ma tutta la rigidezza e la freddezza delle statue, cui egli aveva avuto per esemplare. Non vi è nè grazia, nè naturalezza, nè morbidezza, nè espressione, e tutto in quelle teste, in quelle movenze, in quei gretti panneggi con pieghe parallele, e in quella eccessiva diligenza di parti, palesa la mano di un artefice che modellava le sue figure su le statue, un pittore che ancora era avvincolato in uno stile secco e mal sicuro.

L'epoca stessa in cui il Mantegna pose mano a questo lavoro, e più della data, la maniera con la quale è condotto, ci fa vedere che quando ei diede finite queste storie non aveva ancora dipinto la magistrale figura del san Luca, alla vista della quale lo Squarcione à dovuto necessariamente ricredersi dei motteggi che aveva scagliati contro le storie di san Jacopo. E ne aveva veramente ben ragione da una parte il maestro di biasimare quest'opera, dicendo che Andrea non aveva in quelle figure osservato per niente il naturale, ma copiato le statue di marmo, e perciò quelle pitture lungi di sembrare di carne viva, d'essere animate da vera espressione, e condotte con una maniera morbida e pastosa, onde imitassero bene il vero, parevano all'incontro come se fossero di sasso, senza grazia e leggerezza nelle mosse e nei panni, prive di vita, di uno stile secco e tagliente, e che avrebbe perciò fatto molto meglio se le avesse di-

pinte color di marmo. Ma chi fu se non lo Squarcione stesso che aveva insinuato nell'animo del giovine Andrea l'imitazione quasi esclusiva dei marmi greco-latini?

Ferito il Mantegna da queste giuste reprensioni, si diede con amore a ritrarre le figure dal vivo, e contraendo in quel tempo amicizia e parentela con i due Bellini, dei quali sposò una sorella, gli esempi e i consigli di questi due grandi maestri molto gli valsero a trarlo da quella strada che aveva percorsa sino allora; e le opere infatti condotte posteriormente ben dicono di quanto Andrea profittasse dai suoi due cognati. Nè egli lasciò scorrere gran tempo per migliorare, che dopo poco dipingendo dirimpetto altri due spartimenti col martirio di san Cristoforo, non solamente fe' spiccare la bella imitazione della natura, con una maniera nuova, che pare emulare quella di Gentile, ma in tutto appare animato, pieno di vita, e d'espressione veramente sentita. Da qui i suoi progressi non ebbero più limite, la natura divenne il suo esemplare d'imitazione, e si può ben facilmente prevedere con quanta abilità ritraesse il vero, egli che se ne era di già mostrato appassionato sin da quando dipingeva queste due stupende storie, nelle quali in luogo di riprodurre, come aveva fatto nella parete di contro, gli abbigliamenti di Roma antica, foggiò gli abiti e le armature secondo i costumi dei tempi suoi. In queste due belle opere, che vanno ogni dì più guastandosi a causa della salsedine della muraglia, il Mantegna ritrasse dal vivo molti illustri personaggi, e sè stesso in quel giovine soldato con asta in mano che vedesi vicino al san Cristoforo legato all' albero, e lo Squarcione in quel corpacciuto con celata in testa, sar-

cotto verde, lancia e spada in mano. Le quattro storie al di sopra di queste di san Cristoforo, e rappresentanti eziandio azioni dello stesso santo, sono dovute ad Ansuino da Forlì e a Bono ferrarese, ambedue squarcioneschi, e di gran lunga inferiori al Mantegna.

Andrea, incessante mai dalla fatica, nel tempo medesimo che lavorava nella cappella degli Eremitani di sant' Agostino, e dava ultimata l' ancona del san Luca, fece quella santa Eufemia che vedesi esposta nel reale Museo borbonico di Napoli, oggi in gran parte guasta dai cattivissimi restauri; e quindi, quando già da due anni aveva terminato la suddetta opera a fresco, dipinse la bellissima tavola che ora possiede il duca Melzi in Milano. Assisa sopra un ornatissimo trono, la Vergine tiene sulle sue ginocchia il bambino Gesù in atto di benedire: ritti sugli appoggiatoi del trono stanno quattro angeli, riccamente vestiti, suonando cetere e mandòle, mentre due altri, ancor essi suonando mandòle, seggono ai piedi della Madre di Dio. Altre storiette veggonsi in cima al trono, e nei varii spartimenti del sedile, e in un listello leggesi: *Andreas Mantinea P.r P.* (Pictor Patavinus) 1461. In questo quadro è assai più sensibilmente palese il miglioramento che di giorno in giorno acquistava sempre più lo stile del Mantegna, il quale aveva di già abbandonata in grandissima parte quella sua prima maniera che dicesi statuina, e imitando il far dei Bellini, lavorò questa immagine con tal purezza di contorni, scienza di disegno, vivacità di teste, morbidezza di colorito, sentita espressione, e con atteggiamenti sì propri e naturali, che di certo questo dipinto è per ogni verso bellissimo. E sopra tutte quelle figure è

mirabilissima la testa della Madonna per l'impasto del colore e il piegheggiare dei panni senza quella durezza mostrata altrove; il panno di broccato sulle ginocchia della Vergine è gettato con tale squisito gusto e naturalezza, non che eseguito così stupendamente, che oramai non può più dubitarsi dei novelli avanzamenti del Mantegna anco in questa parte.

Il Rosini à scambiato questo quadro con quello fatto da Andrea per l'Abate della Badia di Fiesole, probabilmente quando venne in Firenze nel 1466, come si rileva da una lettera dell'Aldobrandini a Lodovico Gonzaga, del dì 5 Giugno di quell'anno, che esiste nello archivio segreto di Mantova. Ma tornando a queste due tavole, non possono per nulla l'una con l'altra confondersi, imperocchè quella per l'Abate di Fiesole, che andò smarrita, secondo la descrizione del biografo aretino, era una Nostra Donna dal mezzo in su, col figliolo in collo, ed alcune teste di angeli cantando, mentre nell'altra di casa Melzi, la Vergine vedesi sino ai piedi, e gli angeli attorno non sono semplici teste che cantano, ma intiere figure che suonano varii strumenti.

Prima che venisse in Firenze, pare essere stato in Verona, e resosi celebre per tante opere distintissime, passò quindi nel 1468 ai servigi di Lodovico Gonzaga in Mantova, ove con la sua famiglia stabilì la sua dimora. Protetto e stipendiato dal quel Principe, il Mantegna ebbe novelle e migliori occasioni per far brillare il suo penetrante ingegno; e le opere infatti che egli eseguì in questo suo nuovo soggiorno son quelle che più di tutte accrebbero la sua grande celebrità. Fra le tante cose, fatte per i Gonzaga, e che noi anderemo rammen-

tando, vi è, come si crede, quel trittico, diviso in tre parti, che ora vedesi nella tribuna della Galleria degli Uffizi in Firenze. Il luogo stesso ove esso è collocato fa prova dell'eccellenza di questo preziosissimo quadro, nel quale, nella parte di mezzo, stupenda per squisitissima finitezza di pennello, per purezza di disegno, per impasto di colore, è espressa l'Adorazione dei Magi, composizione con veduta di paese, copiosa di figure, mirabile per ricchezza di vestimenta, meravigliosa per l'insuperabile diligenza con la quale sono eseguiti gli accessorii, vaga per le belle fantasie di che è sparsa, maestosa per i grandiosi partiti, che tanto ingegnosamente il pittore à saputo scegliere. Bellissimo è il gruppo della Madre col suo bambino; circondata da uno stuolo di angeletti adoranti, siede, sorreggendo con la destra su le ginocchia il suo puttino Gesù, il quale benedice uno dei santi re che gli sta dinnanzi genuflesso con le mani incrociate sul petto, e con lo sguardo pieno d'affetto, mostra in quell'atto la sua profonda riverenza e devozione al nato Messia, cui dall'altro lato, san Giuseppe, appoggiandosi sul suo bastone, rimira estatico. Vengono poi gli altri due Magi con i loro doni e gran seguito di cammelli, di paggi, di scudieri e di altri personaggi del regal corteo. In alto su le nubi appaiono quattro angeletti con le mani giunte in adorazione, disposti attorno all'astro che servì di guida nel loro viaggio ai tre reali visitatori, e dal quale si parte uno splendido raggio che va perpendicolarmente a illuminare l'umile grotta, ove fra i cantici degli spiriti celesti nasceva il Redendore del mondo.

L'altra storia che vedesi a destra, rappresentante

la Circoncisione, è senza dubbio un prodigio d'esecuzione. La sottigliezza, la finitezza e l'estrema diligenza con che tutto in questo quadro è lavorato, è tale da restarne meravigliati, e più che da altro pennello, quelle cose si direbbero fatte da quello di un miniatore. E tanta sorprendente squisitezza di lavoro non è così osservabile nelle teste, e nelle altre parti delle figure, quanto negli infiniti particolari delle marmoree incrostature, dei dorati bassirilievi, degli stucchi ed intagli che riccamente adornano l'interna architettura del tempio, gaia, elegante, e tirata in prospettiva con un sapere, che fa prova di quanto il Mantegna fosse in questa parte maestro grandissimo. La vergine à in braccio il suo Divino Infante, splendente di luce, in atto di porgerlo al vecchio Simeone, che stendendo verso il santo bambino una mano, tiene nell'altra il ferro per circonciderlo. Innanzi a lui è un giovinetto che porta un vassoio con le forbici e delle fasciature, e quindi vedesi san Giuseppe che à in mano la paniera con le tortorine, e dall'altra parte presso alla Vergine è sant'Anna, accompagnata da una donna che à seco un fanciullino.

Il quadretto a sinistra rappresenta l'Ascensione di Gesù Cristo, e quanto questo dipinto è mirabilissimo, si rileva dalla proprietà del sito, e dal beninteso modo con cui sono disposte le figure. Il Redentore, raggiante di luce, impugnando il vessillo della vittoria, vedesi ascendere al cielo fra una corona di folgoreggianti angeletti, e guardando affettuosamente in basso, benedire gli apostoli; i quali, con la Vergine Madre tutta estaticamente assorta nella contemplazione del suo Divin figliuolo, stupefatti dal meraviglioso celeste prodigio, in varie at-

titudini, tutti profondamente commossi, rimirano il glorioso Salvatore. Anco questa storia è con infinita diligenza elaborata, ed è adorna di tutte quelle rare e bellissime qualità, per le quali il nome del Mantegna è giunto a noi come quello di un artefice valentissimo nel disegno, nel colorito, nel chiaroscuro e nella prospettiva. Tutte tre poi queste storie sono lumeggiate a oro; nei panneggi fanno sempre travedere quel modo piuttosto crudo e statuino, una certa severità nell'espressione, nelle forme una sveltezza maggiore di quella che regolarmente si richiede, e nelle estremità non quella grande correzione che il Mantegna mostrò nelle altre parti.

Pare che al grande affresco nella vasta sala del castello, detta la *Camera degli sposi*, e che oggi serve di archivio notarile, Andrea ponesse mano prima del 1474, nel quale anno aveva di già finito il primo spartimento, come leggesi nell'iscrizione che nove putti atteggiati in svariate maniere sorreggono, sopra la porta che ora conduce nei varii offici notarili. Malgrado i danni grandissimi che tutti gli affreschi di quella sala soffrirono in occasione del saccheggio dato a Mantova dalle truppe alemanne nel 1630, e per la lunga dimora che ivi tennero i francesi e i tedeschi nelle ultime guerre napoleoniche, vi sono ancora dei pezzi così bene conservati, da potere pienamente ammirare tutta la dottrina del pennello di questo raro artefice. Nel primo spartimento a sinistra della piccola porta d'ingresso, sono rappresentati, in proporzioni un po' più del naturale, alcuni servi con le divise Gonzaga, i quali tengono al guinzaglio parecchi cani ed un cavallo, forse quello cui era

solito montare il marchese Lodovico. È sorprendentissima in questo dipinto la squisita finitezza con che sono condotti gli animali, e la impareggiabile verità con la quale il Mantegna à colorito le teste e le mani di quei servi.

Con uguale minuta ricercatezza ed infinito studio, Andrea eseguì la composizione dell'altro spartimento, ove vedesi il marchese Lodovico che circondato da tutti gli altri suoi figliuoli va incontro al cardinal Francesco suo figlio, reduce dalla città di Roma, che scorgesi nel campo in lontananza. Nei vestiti, il pittore à seguito il costume del tempo, e non pure gli accessorii sono elaborati con meravigliosa diligenza, ma nelle teste si ammira ogni minimo accidente del vero. La pittura della vicina parete, più che dalla vandalica mano del soldato, è stata molto danneggiata dal tempo, essendo tanto annerita, che appena ne sono distinguibili le figure. Vi è anco qui rappresentata la famiglia dei Gonzaga ed il marchese Lodovico in splendidi abiti di broccato, assiso sopra ricca sedia a braccioli, sembra in atto di dare ordini a un suo cortigiano; quindi è Barbara di Brandeburgo di lui consorte, vestita ancor essa sfarzosamente, e circondata da alcuni dei suoi figlioli, fra i quali si distingue principalmente una bambina che à una mela in mano. Cavalieri e dame, nobilmente abbigliati, fanno corteggio da ambe le parti ai loro signori. Nell'ultimo spartimento, similmente molto annerito, pare che sia figurato il marchese Lodovico che si riconcilia col figlio Federigo, il quale, come narrano le storie mantovane, innamoratosi di una giovane plebea, e mal sopportando il nodo più illustre a cui il padre per distoglierlo da

quegli amori voleva legarlo, lasciò la casa paterna, rifugiandosi in Napoli. Contristata dalla lontananza del figlio, la madre intercede in di lui favore presso il padre, il quale posto alla fine da parte lo sdegno, tornò ad abbracciare il suo Federigo. Questo appunto è il momento della scena rappresentata dal pittore, il quale à effigiato il marchese Lodovico, stendendo le braccia verso del figlio, il quale gli si fa incontro in atto di salire alcuni gradini.

Ma di tutte le opere che il Mantegna fece per quel Principe, quelle nelle quali spicca maggiormente il suo chiarissimo ingegno furono le pitture del trionfo di Cesare, che Andrea in varii quadri a chiaroscuro a tempera sulla tela aveva dipinto per una sala del palazzo di San Sebastiano, da dove furono involati dalle truppe tedesche nel ricordato saccheggio del 1630, e posti poi alla pubblica asta passarono in Inghilterra, ove ora si trovano disposti a guisa di fregio. intorno ad una sala del palazzo d'Hampton-Court presso Londra. Nel primo di questi quadri, le figure un po' minori del naturale, si vede Cesare nel suo carro vittorioso, accompagnato da tutta la pompa, la ricchezza e la moltitudine che in simili casi segue sempre il conquistatore. Negli altri, re, regine, matrone piangenti con i loro pargoletti, cavalieri, scudieri, littori, soldati, incensieri, schiavi, tori coronati pel sacrifizio, elefanti riccamente bardati, spoglie, trofei, armi, strumenti, acconciature, vasi infiniti, e carri diversi nei quali si vedono personificate le città vinte, ed il tutto è disposto con tale ragione di prospettiva, e condotto con tanta diligenza, che al dir del Vasari non potrebbe tutta quest'opera essere nè più bella, nè lavo-

rata meglio. E veramente la composizione, la benintesa disposizione dei gruppi, la varietà e la vivacità dei volti, la naturalezza delle mosse, i bei modi del pennelleggiare, la pienezza del corretto disegno, la castigatezza dei contorni, la giustezza delle proporzioni, la scelta delle forme, caratterizzano questa grande opera per la più bella produzione che abbia mai fatto il Mantegna, il quale sì per l'eccellenza di quei quadri, quanto ancora per la grande erudizione archeologica nei medesimi spiegata, acquistò fama di eccelso maestro.

Ed era tale di già la sua celebrità, che non aveva per anco terminato questi dipinti, quando nel 10 Giugno del 1488, a richiesta di Innocenzo VIII., parte per Roma, accompagnato da una lettera del marchese Federico al Papa, il quale gli fe' dipingere una Cappella nel palazzo di Belvedere, che poi fu distrutta, quando sotto il pontificato di Pio VI. si volle ingrandire la Galleria del Museo Pio-Clementino. Oltre i sette peccati mortali, vi aveva fatto a fresco il Battesimo del Salvatore alle rive del Giordano, con gran moltitudine di popolo che mostrava volesse pure battezzarsi. Ma nel tempo che il Mantegna lavorava in questa Cappella, eseguì la piccola tavoletta della Vergine col bambino Gesù in braccio che, benissimo conservata, trovasi ora nella sala dei pittori lombardi nella Galleria degli Uffizi in Firenze, opera per quanto sia veramente ragguardevole per la preziosa finitezza dell'esecuzione, pel grave e dignitoso atteggiamento della Madonna, per gli scelti e copiosi partiti di pieghe del suo azzurro manto, non è però delle più belle che Andrea facesse, e perchè fosse una di queste, bisognava che avesse molto sfumati i contorni, più degradate di

tono le lontananze, più addolcite le squadrature delle pieghe, e resa più graziosa e flessibile la figura del santo fanciullino, il quale, non in atto di dormire, come l'à descritto il biografo aretino, ma con gli occhi aperti, e rivolti verso la sua santa genitrice.

Di ritorno in Mantova nel 1490, lavora a finire i trionfi di Cesare, e li dà ultimati due anni dopo, ed è presumibile che subito ponesse mano ai due stupendi quadri allegorici che trovansi ora al Museo del Louvre a Parigi. Il primo rappresenta il Parnaso, e vi si vede Apollo seduto che fa danzare le Muse al suono della sua lira, e dall'altro lato Mercurio col Pegaso. Nel mezzo, attraverso una roccia forata, è Marte con Venere in un letto, e Amore al fianco nell'atto di spingere, soffiandoli con la bocca, i dardi che eccitano la gelosia di Vulcano, il quale, rincantucciato nel suo antro, minaccia cruccioso la sua infedele compagna. L'altra composizione esprime la saggezza vincitrice dei vizi. Minerva armata d'asta và preceduta dalla Castità, sotto le sembianze di Diana, e dalla Filosofia, sotto quelle di una donna che porta una fiaccola e scaccia dinanzi a sè la turpe schiera dei vizi. La Lussuria sta ai piedi di un Satiro, l'Ozio, privo delle braccia, e l'Inerzia adiposa, si ravvolgono nel pantano; mentre la Frode, la Malizia, l'Ubriachezza, la Voluttà e l'Ignoranza portano l'Ingratitudine e l'Avarizia, e tutte queste orride figure sono poste in opposizione con quelle celesti della Fede, della Speranza e della Carità.

Tutto è stupendamente ideato, e squisitamente eseguito in queste due sublimi allegoriche composizioni, le quali non solo ci fanno conoscere la maestria grandissi-

ma del sapiente pennello di questo celeberrimo artefice, ma sibbene ci provano in un modo brillantissimo di quanto la sua mente fosse colta, e nel tempo medesimo eminentemente poetica. Sono in questi due quadri delle figure così magistrali per correzione di dotto disegno, e così leggiadre per scelta di forme, così mirabili per eleganza di contorni e di movenze, che, senza dubbio alcuno, potrebbero, specialmente il gruppo delle Muse, attribuirsi a quel sovrano pittore, che col suo filosofico pennello dipinse le loggie del Vaticano. La poesia del concetto, e la perfezione della forma, senza che l'artefice per questo si prostrasse dinanzi alle statue dell'antichità, vi si vedono in queste due eccellenti pitture consociate con la più meravigliosa armonia, e tanto che ti sarà assai ben difficile il determinare se l'artefice sia stato più grande nel concepire o nell'eseguire queste due sublimi allegorie. Esse in tutti i tempi ànno sempre ridestato la più viva ammirazione, e si sa che quel sommo estetico di Federico Schlegel ne era così appassionato ammiratore, che non à temuto di dichiarare nei medesimi suoi scritti, come anche a rischio di passare per un barbaro, dovesse più sovente, e per molte ore fermarsi, a preferenza degli altri capolavori, dinanzi a questi due veramente classici dipinti. Ed il secondo specialmente, sì per la profondità del concetto, come per la grandiosità del carattere, esercitava una tale influenza sulla immaginazione di quel valentissimo scrittore, che ad altro non credeva compararlo, che ai sublimi concepimenti dell'inarrivabile Dante Alighieri. Ed elogi ancora grandi ne à fatto l'istesso Rio, il quale, tutto che innamorato della poesia dell'arte cristiana, anco talvolta al segno da

disconoscere la bellezza dei pregi tecnici, non à potuto non ammirare in quelle graziose figure tanta leggiadria e venustà di forme (1).

L'entusiasmo per queste bellissime pitture è stato spinto al punto da considerarle superiori sin anco all'istesso eccellentissimo quadro della Madonna della Vittoria, che si trova del pari nella Galleria del Louvre, e che il Mantegna eseguì per il marchese Francesco, in seguito del trionfo riportato dal Gonzaga sull'esercito di Carlo VIII. di Francia nella famosa battaglia di Fornovo il dì 6 Luglio 1495. Rappresenta la Vergine col suo puttino a sedere sopra un piedestallo, ornato di fiori e di frutti, che ne formano il campo, e all'intorno sono disposti varii santi, fra i quali è san Michele e san Giorgio che sostengono il manto di Nostra Signora, la quale stende una mano verso Francesco Gonzaga che con la consorte le sta dinanzi genuflesso. Il valore di questa meravigliosa tela è per ogni lato inestimabile, avendo qui il Mantegna spiegato una maestria, un sapere, una perfezione in tutto, che fu quasi sul punto di giungere a quella sommità, ove pochi anni dopo arrivarono il Vinci, Fra Bartolommeo, Giorgione e gli altri di questa schiera. Da qualunque parte che ti poni a contemplare questo stupendissimo dipinto, scopri sempre bellezze nuove, inapprezzabili, oltre modo mirabilissime: il colorito ne è infatti ottimamente impastato, succoso, robusto, e quanto si può dire incantevole in tutti i suoi dettagli, le carni sono di una morbidezza e di una

(1) Il tempo, i molti trasporti, e più di altro il pessimo restauro del barbaro pennello del pittore Laguerre, ànno apportato danni grandissimi a questi classici e famosi chiaroscuri.

delicatezza invero sorprendente, e l'esecuzione è così finitissima, che ne è una meraviglia. Vi sono poi forme bellissime, teste assai vivaci, atteggiamenti di una verità uguale a quella che trovi nell'espressione di ciascuna figura, benintesa nel suo carattere, e disegnata, tanto nelle parti nude, come nei panni, con una pastosità, con una intelligenza, che smentisce assolutamente il giudizio di coloro che accusavano di secchezza il dotto stile del Mantegna.

Enumerare tutti i migliori quadri, fatti da questo insigne maestro nella piena maturità del suo grande talento, saremmo condotti a fare una storia di una mole assai maggiore di quella che i giusti limiti ci prescrivono; e perciò rammentando soltanto quell'espressivo e magistrale quadro del Gesù al sepolcro, della Galleria del Vaticano, opera per grandiosità e correttezza di stile ragguardevolissima, l'altro del Redentore morto fra san Giovanni e la Maddalena piangente, esposto nella Pinacoteca di Brera a Milano, ammiratissimo per la bravura e la maestria grandissima, con la quale vi si vedono superate tante ardue difficoltà, e l'altro a chiaroscuro rappresentante un trionfo di Scipione, nell'Istituto di Londra, veramente stupendo per l'ingegnosissima maniera con che il Mantegna à saputo magistralmente consociare in bella armonia l'imitazione delle statue con le regole della pittura, descriveremo la famosa tavola di casa Trivulsi a Milano, e con questa, e con alcune osservazioni sul merito artistico del pittore, porremo fine al lungo articolo che abbiamo consacrato all'ingegno grandissimo di Andrea Mantegna.

Vi è figurata Nostra Signora assisa sulle nubi, col

pargoletto Gesù su le ginocchia, e circondata da leggiadrissimi e gai angeletti. In basso vedesi san Romualdo, san Girolamo, san Gregorio papa e san Giovanni Battista, e nel mezzo alcuni angeletti che suonano. Non è la figura del Battista quella che attira a sè l'attenzione dell'osservatore, nè tutte le altre sono ugualmente mirabilissime come quelle del san Girolamo e della Vergine, imperocchè, escluse queste due, nelle altre l'artefice à tenuto i soliti suoi modi convenzionali, ed in quella del Precursore è così secco, con contorni angolosi, e forme così esili e macere, che il Mantegna non appare più quel maestro valentissimo che dipinse i trionfi di Cesare, e i tre meravigliosi quadri della galleria del Louvre. Ma chi non vede poi il magistero grandissimo che Andrea manifesta nella figura del santo dottore? Può mai quella essere più sapientemente disegnata, più egregiamente dipinta? E nell'ampio e grandioso getto dei panni non scorgi pure l'artefice che quando volle seppe anco in ciò comparire grande? E non si mostra poi veramente sommo nella fisonomia del santo, imprimendo nella medesima quel carattere di imponente gravità, che tutto esprime il profondo filosofo cristiano, il quale tutte svolse con infinita sagacità le dottrine della santa Chiesa? Ma quantunque questa bellissima figura nulla lasci a desiderare, e per la sua eccellenza sarebbe ancora degna dell'istesso Raffaello, pure nel volto della Vergine, a mio parere, il Mantegna si è innalzato a maggiore sublimità, avendo egli in quelle celesti sembianze incarnato un concetto sì caro, che ci prova come a questo artefice non mancassero le nobili ed elevate inspirazioni, che furono soltanto in lui pietrificate dalla rigida

e fredda educazione squarcionesca. Quel volto respira tutto l'affetto dell'intemerata ancella che l'Eterno nella sua infinita misericordia scelse a divenire madre purissima del suo Unigenito; in quel volto insomma, irraggiato di grazia divina, e splendente di celestiale beltà, tu ài un bel tipo della Regina dei cieli, di colei che è la causa di nostra letizia (1).

Questo è l'unico esempio d'avere il Mantegna dipinto con vera poesia cristiana. Fuori di questa volta, l'elemento pagano sopprimendo sempre lo slancio della sua immaginazione soffocò le aspirazioni dell'anima sua, e le sue opere comparvero sempre senza quell'indefinibile incanto che solo può derivare dal sentimento religioso. Considerato dal lato del concetto cristiano, il Mantegna resta al di sotto dei quattrocentisti, ma nella parte tecnica egli s'innalza anco su molti che furono tenuti per grandi maestri. Se Andrea fosse stato meno rigido nei contorni, meno angusto e rettilineo nelle pieghe, più espressivo, più grazioso nelle teste, e più scelto ancora, egli avrebbe sicuramente occupato nell'arte quel medesimo posto, in cui siede un Gian Bellini, un Francesco Francia, e forse ancora avrebbe pareggiato Leonardo da Vinci. Ma ciò che gli tolse la potenza di raggiungere quei sommi fu l'imitazione dell'antico, che lo gettò in quella maniera tagliente e dura, in cui cadde sempre, malgrado che talvolta, studiando nella natura viva, sia comparso così nobile e vero, animato ed espressivo, come quando dipinse le due storie di san Cristoforo in Pa-

(1) In un angolo si legge: *Andreas Mantinea pinxit anno Gratiae 1497.*

dova, che se egli avesse sempre tenuta quella via, sarebbe divenuto il più grande dipintore dell'epoca.

Ma le abitudini contratte sin dalla sua prima educazione artistica di guardare sempre nelle produzioni della classica antichità, e di eseguire tutto con la sterile e minutissima ricercatezza squarcionesca, lo allontanarono dal vero, lo avvolsero in insipide convenzioni, e per quanto dal continuo guardare in quei grandi esemplari riescisse a formarsi un segno veramente puro e severo, non potè mai liberarsi da quel suo modo statuino, affettò un'eccessiva sveltezza di proporzioni, e nelle movenze diede nel duro, e nelle figure che piantano cadde non di raro in un vizio ancora maggiore, contorcendone il busto, con un fianco più alto, con i piedi fra loro eccessivamente ravvicinati. Il disegno però fu la parte in cui il Mantegna valse moltissimo, e si può dire che se egli avesse posseduta la grazia, di cui la natura lo privò quasi interamente, non vi sarebbe stato in quel tempo disegnatore che avrebbe potuto superarlo. Tuttavia nella scienza del disegno Andrea è veramente profondo, sommo più di qualunque altro, ed è tanta in ciò la sua dottrina, che senza dubbio alcuno dobbiamo proclamarlo il più dotto che in quella età la pittura vantasse. Ben versato nell'anatomia, e tanto da doversi ritenere fra i più intelligenti che allora di questa scienza si conoscessero, il Mantegna disegnò le estremità con una correttezza, con una precisione, con una verità, che pochi possono in questo con lui paragonarsi; sicchè dobbiamo dire che in generale, nel disegno, Andrea è così valentissimo, che il solo che gli può stare a fronte è l'insuperabile divino Raffaello.

Solo nelle pieghe dei panni egli è ordinariamente reprensibile, ed in ciò sottostà a molti dei contemporanei, i quali nel drappeggiare non furono così crudi, sottili e monotoni, come appariscono le vesti del Mantegna, che imitando nel getto generale le statue antiche, e i bronzi di Donatello, come pure spesso fece; e le falde, gli occhi, i seni ritraendo dal vero, formò un sistema di piegheggiare, il quale, siccome composto di due opposti principii, interamente disarmonizzanti fra loro, doveva riescire sconcio, se volete caricato, ed affatto convenzionale. Per lo più i suoi panni sono gretti, le pieghe parallele le une con le altre, senza flessibilità, e per lo più fasciando il nudo, non lasciano per nulla scoprire le forme che esse ricoprono.

Guardandolo nel colorito, per quanto nelle sue prime produzioni non mostri quella robustezza, quell'impasto, quell'intonazione che palesò poi che ebbe conosciuto i due Bellini, e che per effetto dei lunghi studi fatti su le statue e sui gessi, e forse ancora pel sistema di disegnare le storie sopra modelletti di cera o di creta, senza far mai bozzetti dipinti, tenesse da principio un colorito languido, sbiadito e senza differenza di toni, quando però imparò a conoscere i due grandi veneziani, fu preso dall'incanto, dalla freschezza e dalla verità del tingere belliniano, e da allora in poi la sua tavolozza acquistò un nerbo, una succosità, un impasto grandissimo. Rispondono in sostegno di ciò i due citati spartimenti agli Eremitani di Padova, e in quelle storie non solo apparisce intonatissimo e vigoroso, ma di un pennello così diligente e finito, che tutto in quelle teste si trova in un modo sorprendente indicato, e sembra ancora che sotto la cute

delle medesime circoli il sangue. È sorprendente in questo artefice l'accuratezza grandissima con la quale egli colorisce anco le minime parti, onde tutto riescisse conforme al vero, e con estrema sottigliezza indicando nelle teste le rughe, le pieghette, e sin'anco i pori della pelle, maneggia la luce nei panni così accortamente, che riverberando nelle falde i lumi sbattuti dai seni, ed in questi degradandoli ingegnosamente di toni e di prospettiva, ottiene tutti i più minuti effetti della verità.

Anco nel chiaroscuro il Mantegna fu assai valente, almeno per quanto lo permettevano i progressi che la pittura aveva fatto in questa importante parte; e sebbene egli, al pari di tutti quelli del suo tempo, ignorasse quasi affatto il chiaroscuro generale della composizione, e le sue figure sono perciò chiaroscurate in guisa, come se ciascuna di esse fosse sola in un quadro, senza in conseguenza risentire in verun modo gli effetti della luce, e del colore delle altre in vicinanza, mostra di conoscer bene l'effetto delle masse, sa trovar modo a fare fra loro staccare le figure, e fa pur vedere che a lui non fu punto ignoto il fermarsi e lo sfuggire della luce.

Ma la parte in cui il Mantegna superò tutti, non lasciando nemmeno ai cinquecentisti il campo per avanzarlo, fu la prospettiva, cui egli conobbe così profondamente, e l'applicò così accuratamente e con tanto vantaggio dell'arte, che merita essere chiamato in questa scienza veramente grandissimo. Bisogna vedere le sue opere, e da queste soltanto si può apprendere con quanta intelligenza e verità ei dava rilievo a colonne e a ornati, come mirabilmente sapesse collocare il punto

visivo e quello della distanza, con quale illusione insomma facesse sfuggire e loggie ed archi e portici, e tutto tirasse con le più raffinate finezze della scienza prospettica. È da osservarsi però che l'eccellenza del Mantegna in questa parte non consiste solo nella stupenda degradazione di figure, di architetture magnificamente immaginate, e di tutti gli altri oggetti introdotti in una composizione pittorica, ma molto più nell'avere egli tanto ingegnosamente, e con somma intelligenza applicata la prospettiva alle varie posizioni e diversi movimenti del corpo umano, e degli oggetti in generale, affinchè tutte le loro parti avessero l'apparenza della verità; e per raggiungere questo effetto sottopose alla più rigorosa ragione prospettica il moversi e lo scortare delle membra in tutte le loro differenti modificazioni, indicando ancora col medesimo rigore la grossezza, la profondità e lo scorto anco delle più piccole cose, e si può ora immaginare come tutto nelle sue pitture simigliasse al vero.

Nella prospettiva aerea però il Mantegna non mostra uguale profondo intendimento, e le sue figure lontane quanto quelle in vicinanza non solo ànno la medesima forza di chiaroscuro, ma sì nelle une come nelle altre tutto si distingue con la medesima precisione, come se non fossero fra loro distinti, e in lontananza si vedessero gli oggetti così chiaramente come quelli che cadono sotto l'occhio. Questo d'altronde fu il difetto di quasi tutti gli artefici di quell'epoca, i quali non pure, come fa il Mantegna, ànno trascurato di fare in modo che gli oggetti staccassero fra loro, come se in mezzo spaziasse l'aria, ma raramente ànno dipinto le cose lon-

tane con quelle ombre incerte, e quei lumi foschi, che mostrano avere gli oggetti visti da una certa distanza.

Ma se in questa parte egli non fu valente, compensa di ciò con la grandiosità, la magnificenza e la varietà delle sue architetture, che ordinariamente adornano i fondi delle sue pitture, sparsi sempre di sontuosi archi, di magnifici atrii, di bellissimi portici, di sontuose colonne, specialmente corintie. Si presumerebbe dopo ciò che il Mantegna rappresentasse con altrettanta maestria la natura campestre, ma egli che non vide mai la natura mostrarsi col riso delle grazie, rimase nel ritrarre il paese indietro a tutti i suoi contemporanei, dei quali fu più arido, più minuto e più stentato. Debolissimo nel frappeggiare le fronde, nel colorire i sassi, e tutto ciò che s'incontra in campagna, diè ai suoi paesi un aspetto giallliccio che li caratterizza da quelli degli altri, dai quali si distinguono ancora per quei sassolini minuti e taglienti di che essi sono sparsi.

Visto qual fosse il suo merito in tutte queste diverse parti, di altro non ci resta a parlare che di quanto il Mantegna valesse nella composizione, e nell'esprimere gli affetti dell'animo. Ma per conoscere il suo valore nel modo di comporre, bisogna ricorrere non ai quadri di argomento religioso, nei quali a dir il vero comparisce freddo, slegato e privo del vero concetto cristiano, ma a quelli rappresentanti fatti mitologici, soggetti allegorici, o storie antiche, cui egli figurò in una maniera così classica, erudita e magistrale, che non solo superò sè stesso, ma quanti in quel medesimo tempo avevano nome di pittori. Abbiamo veduto qual grande entusiasmo destassero i suoi due quadri allegorici nella Galleria del

Louvre, ed ugualmente degne della stessa ammirazione sono quelli dei Trionfi di Cesare, trattati con un sapere, con un magistero e con un talento veramente rarissimo. Tanta dottrina, e tanto elevato ingegno il Mantegna palesò in tutte le altre composizioni che si riferiscono a siffatti argomenti; ma sieno poi religiosi o profani, egli cerca sempre di affrontare e superare le più grandi difficoltà dell'arte, tanto in ciò che spetta al disegno e alla prospettiva, quanto negli scorti e in tutte le altre parti del tecnicismo pittoresco; sceglie sovente affettati contrasti, si studia di comparir finito anco nei minimi accessorii, straricco di ornamenti negli abiti e nelle armature, sfarzoso e magnifico nelle architetture dei campi.

Educato sin da giovinetto a prostrarsi dinnanzi alle statue del gentilesimo, a guardare continuamente in quei tipi privi di quell'ineffabile santo affetto cristiano, a meditare su la storia antica e su la mitologia; intento sempre a raggiungere l'armonia e la beltà della forma, sacrificando pur spesso alla medesima il concetto, preoccupato sempre dall'idea d'indicare in ogni parte di una figura quasi direi la ragione matematica, privo poi di quella grazia e di quel sentimento d'amore, che diffondono in una pittura le più dolci attrattive, i più magici incanti, il Mantegna non poteva riescire grande nell'espressione degli affetti, molto meno di quelli celesti e soavi degli enti glorificati nel cielo. Egli infatti che non sentiva nel suo cuore ardere quella fiamma che accalorandoci l'anima, ci rende la vita piena di tante vaghe e leggiadre poesie, procurò sempre di non introdurre donne nelle sue rappresentanze, e quando poi vi fu costretto per necessità, espresse quelle fisonomie non da

artefice pieno di sentimento che sa compartire vita ed anima alle sue figure, le quali perciò divengono eloquenti al cuore dell'osservatore, ma da maestro che tutto faceva con l'intelletto calcolatore. Guardate le due allegorie che di lui possiede Parigi, e quelle Dee e quelle Muse pagane, quelle medesime virtù cristiane, quantunque per squisita bellezza di forme mirabilissime, non ànno la dolce voluttà della grazia, nè l'incantevole sorriso dell'amore. Assai meno poetico appare poi il Mantegna quando vuole manifestare il concetto cristiano, in cui è freddo, senza raccoglimento, e mai scaldato da santa carità: osservate le sue sacre immagini, e vi convincerete che il suo pennello non era punto attemperato ad esprimere le ineffabili gioie, e i casti affetti dei celesti. Noteremo eziandio che inespressivo e inanimato nei ritratti, il Mantegna cadde nell'esagerazione quando dipinse teste ideali, e specialmente quelle nelle quali intese o profondo affanno, o estremo dolore significare; e da quei contorcimenti, da quelle soverchie contrazioni di occhi, di ciglia, di narici e da altri simili difformità, si vede evidentemente che egli non conoscendo il gran segreto di comunicare alle sue figure il soffio della vita, cercava animarle con siffatte sconcezze.

Per volere adunque conoscere il merito di questo sommo maestro, bisogna, non nella parte spirituale, ma nella tecnica dell'arte osservarlo, e gioverà riassumere ciò che ne ànno scritto il Mengs, il Lomazzo e principalmente il Selvatico, e da ciò vedremo che il Mantegna non ebbe nè la grazia, nè la bellezza, nè il gusto degli antichi, ma il solo desiderio d'imitarli, che à colorito con diligenza

ed accuratezza d'ingegno talmente, che in quella parte à di gran lunga superati tutti gli altri. Guardando poi ai suoi dipinti nelle altre parti, si vede d'avere conosciuto bene il chiaroscuro, e d'essersi applicato ad un lume pronto e minuto, ma graziato armonicamente, e con somma melodia riflessato, d'essere stato il più dotto disegnatore del suo tempo, il più profondo conoscitore della scienza prospettica, nella quale fu il primo che abbia aperto gli occhi, comprendendo che la pittura senza questa è nulla. Grande nell'architettura, mostrò nelle sue composizioni come sapesse congiungere la sottigliezza all'erudizione, sicchè parmi in brevi parole sia lecito dire quanto di lui disse il Selvatico, che il Mantegna sapeva tutto quanto puossi in così difficile arte insegnare; nulla di quello che nè maestri, nè modelli, nè studi varranno mai ad apprendere: intendo dire quella indefinibile potenza, quella scintilla meravigliosa, che presto s'avvia in fiamma sacra e divina; scintilla che fece operare miracoli allo scalpello di Fidia, ed ai pennelli del Vinci e del Sanzio; che spinse la feroce bile dell'Alighieri a valersi della più vivificatrice delle forze, la religione, per tuonare ai re ed ai popoli un aspro, ma santo vero; che infiammò Torquato misero a cantare, anche fra le perfidie di tenebrosa Corte, la sacra conquista; lanciò a coraggiose fantasie la ricca musa dell'Ariosto; dettò gli inni al Manzoni, l'Ildegonda al Grossi, la Norma al Bellini; quell'*est Deus in nobis*, senza cui le inspirazioni dell'arte si convertono in aridume di scienza, e la scienza non raggiunge, sublime suo segno, il vero. Bene Ovidio quell'impulso simigliò a divinità, perchè quando l'uomo sente nell'animo ala po-

tente a trattar grandi voli, è uno spirito sceso dall'alto che lo aiuta a sollevarsi da terra — (1).

—Certo che la scuola Mantovana à esordito molto più tardi delle altre, ma ella si è prodotta con un grande artefice, che non poca influenza esercitò su lo stile di quell'epoca. Egli ebbe molti allievi, e se ne contano in varie scuole, ma per ora noi faremo menzione soltanto di quelli che appartengono alla scuola di Mantova. In questa, fra i migliori si nominano due suoi figli, Francesco ed un altro, che dipinsero con grande scienza di sottinsù lo sfondo della volta di quella stanza del Castello, nella quale Andrea aveva dipinto le pareti. Eglino al pari del padre fecero vedere in quell' opera come maestrevolmente possedessero il sottinsù, vedendovisi alcuni leggiadri puttini scostare così stupendamente, che ben si riconosce di quanto la pittura si era, per opera dei Mantegna, avanzata più lungi dal punto ove era stata lasciata dal Melozzo. Pare d'altronde che non abbiano lavorato di molto, non contandosi altro del loro pennello, che due quadri laterali che aggiunsero alla tavola dell' altare della chiesa di Sant' Andrea che era stata dipinta dal padre.

Questi ebbe eziandio nella sua scuola Carlo Del Mantegna che ne imitò bene lo stile, per cui confondendosi quasi sempre col caposcuola, non v'è che una sola opera che possa a lui ascriversi con certezza. Così si spiega come in tutte le Gallerie di Europa si trova spesso vedere delle pitture indicate sotto il nome di Andrea, ma

(1) Il Mantegna, oltre essere stato grande pittore ed incisore, fu pure valente plastico e fonditore di bronzi, non che intelligente raccoglitore di erudite anticaglie.

che esaminate bene disvelano la loro provenienza dalla scuola di quell'insigne maestro. L'opera certa che si cita di Carlo è quella che egli fece nella facciata della Dogana di Genova, rappresentante san Giorgio a cavallo in atto di uccidere il drago; opera stupendamente disegnata, benissimo composta, diligentemente eseguita, e con buon colorito dipinta; ma disgraziatamente oggi perita.

Gianfrancesco Carotto—Più di lui però valse nell'arte il suo condiscepolo Gianfrancesco Carotto, imitatore valoroso della maniera di Andrea, il quale dava fuori le opere dello scolare come sue proprie. E si può ben credere questo, imperocchè dipingendo in Verona sua patria nella or soppressa chiesa dello Spedale di San Cosimo la Circoncisione del Redentore, e la Fuga in Egitto, non che nella chiesa dei Gesuati di San Girolamo la Vergine annunziata dall'Angelo, il Carotto mostrò come benissimo sapesse contraffare lo stile del maestro; che assai migliorato ed ingentilito appare in quel piccolo Presepio che dipinse per i Frati di San Giorgio facendo quelle figure con arie di teste così belle e soavi che così aggraziate e gentili non aveva mai egli fatto vedere.

Bellissima è similmente quella tavola a olio che Gianfrancesco fece per la chiesa di Santa Eufemia, rappresentandovi gli angeli Raffaello, Gabriello e Michele con due sante accanto, delle quali, quella a sinistra è così espressiva, piena d'affetto e di devozione, che è una tenerezza a vederla; e tutti poi sono lavorati con buon disegno, con vivacità di colorito e morbidezza d'esecuzione; pregi che mostrò ugualmente negli affreschi delle pareti laterali che esprimono la storia di Tobia.

In qualche sua tavola si osserva ancora più grandiosità e maggiore armonia, che nei dipinti di Andrea; e veramente la cappella della Concezione in San Fermo Maggiore, opera tutta di Gianfrancesco, in proporzioni maggiori del naturale, non lascia alcun dubbio nel fatto d'avere egli ampliata e illeggiadrita la maniera del Mantegna. Le dolci e delicate sembianze della Vergine che siede in grembo di sant'Anna, quelle raffaellesche degli angeli che posano su le nubi, le energiche movenze dei quattro santi, che sono ai piedi della Vergine, la franchezza dell'esecuzione, la risolutezza del disegno e della composizione, la bellezza del paese, sono i pregi che rendono questo dipinto il migliore che lavorassero i suoi pennelli.

Or da questi suoi dipinti si scorge che il Carotto abbia avuto tre diverse maniere, ma non sappiamo determinare le cause che influirono in questi cangiamenti. Severo e caratteristico nelle sue prime produzioni, Gianfrancesco fa vedere nelle seconde sue pitture gran morbidezza e dolcezza con un colorito soave e tenero, mentre nelle ultime mostra un fare più energico e risoluto, più grandioso e più perfetto nella forma, tanto che da esse come da quest'ultima, che porta col nome del pittore la data del 1528, è sparita ogni traccia della vecchia scuola.

Egli ebbe un fratello chiamato Giovanni, assai inferiore a lui nell'arte, e noto in Verona per varie opere delle quali la più buona è quella tavola con Nostra Donna, che dipinse per la chiesa di San Giorgio.

F. Monsignori — Quello che onorò similmente la scuola di Andrea, fu Francesco Monsignori, artefice che

più di lui si accostò allo stile moderno per un fare più morbido e più naturale, e sebbene non abbia quelle belle forme mantegnesche, e quel castigato disegno che tu ammiri nelle opere di quel dottissimo maestro, è d'altronde meno rigido nei contorni, meno statuino nelle mosse, men gretto nei panneggi, cui piega senza quella ricercata minutezza del caposcuola.

Francesco fu molto adoperato in Mantova dal marchese Francesco, ma tutti i lavori fatti sì nel palazzo di San Sebastiano, nel castello di Gonzaga, come nel palazzo di Marmicolo, perirono interamente; imperocchè l'uno fu quindi ridotto a uso di prigioni, l'altro, diviso in tre privati possessori, andò soggetto a moltissime alterazioni, ed il terzo finalmente venne distrutto sin dalle fondamenta.

In Milano nella Galleria di Brera si vede una sua tavola con san Lodovico e san Bernardino che tengono in un gran cerchio il nome di Gesù; un'altra con san Sebastiano, e assai diligentemente lavorata, trovasi nel santuario della Madonna delle Grazie fuori Mantova, e nell'Accademia delle belle arti di questa città si conserva un altro bellissimo dipinto, rappresentante la gita al Calvario; opere tutte nelle quali si scorge lo stile mantegnesco molto più immorbidito e rimodernato.

Dicesi che fosse anco egregia quella grande tela che aveva dipinta pel refettorio dei Zoccolanti, nella quale aveva effigiato il Salvatore con gli Apostoli. Prima della soppressione di quel convento era già guasta e ritoccata, ed ora pare che sia interamente perita con l'altra in cui Francesco aveva figurato san Francesco in atto di presentare a Gesù Cristo il marchese Francesco, genuflesso

ai suoi piedi. Il Monsignori fu valentissimo nel ritrarre animali, sino ad ottenere la più completa illusione; e conobbe anco assai bene la prospettiva, e quel quadro agli Zoccolanti, in cui l'architettura faceva un grand'effetto, era l'opera nella quale più che altrove manifestavasi ottimo prospettista.

Girolamo Monsignori — Suo fratello Girolamo fu pure pittore, ma quelle sue opere a fresco, fatte in Verona nella chiesa di Santa Anastasia, furono distrutte con molte altre che vedevansi in varii luoghi di quella città. Un bel cenacolo, condotto con grandiosità e stile mantegnesco rammorbidito, si vede nel Refettorio dei Domenicani di Mantova, pei quali aveva cominciato a dipingere nel medesimo locale la Passione del Redentore, che per morte rimase imperfetta.

Ma più che per altro suo lavoro, Girolamo si fe' un certo nome per la copia del famoso Cenacolo di Leonardo da Vinci, che fu poi venduta e trasportata in Francia. Alcuni credono che sia la migliore copia che sia stata fatta di quel prodigio della pittura, e si può credere, imperocchè il Vasari nel vederla ne fu preso da meraviglia.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA DI CREMONA

EPOCA PRIMA

Con la scuola di Mantova colleghiamo quella di Cremona, non tanto per la vicinanza del luogo, quanto più perchè il primo artefice noto in quella città per opera certa è uno scolare del Mantegna. Egli è Antonio delle Corna seguacc della prima maniera di Andrea, come si dice che fosse quella tavola che si cita come posseduta dallo Zaist, scrittore dellc notizie degli artefici cremonesi, e nella quale, col nome dell'autore, si legge l'anno 1478, e vi è rappresentato Giuliano (di poi santo) nell' atto che uccide il padre e la madre credendo di sorprendere la moglie in adulterio.

Questo è il solo dipinto che si rammenti di questo artefice; ma Cremona al pari delle altre città italiane, ricorda delle antiche pitture sin dal 1213, fatte ncl palazzo di Lanfranco Oldovino, e rappresentanti la vittoria riportata da questo capitano sopra l'esercito di Milano. Il

nome dell'autore di questo dipinto è sconosciuto, e solo ne abbiamo la testimonianza di Clemente Flameno nella sua storia di Castellcone, come riferisce lo Zaist.

Questi nelle sue citate memorie degli artisti cremonesi riporta i nomi di altri pittori, vissuti successivamente, quantunque nulla ora rimanga che possa attestare dello stato di questa scuola, pria che esordisse con prove non dubbie per mezzo di Antonio delle Corna. Questi però non à dovuto avere gran fama, non vedendolo con gli altri suoi coetanei a dipingere nel Duomo, ove quei pittori lasciarono delle opere, le quali se in quanto al disegno non sono così corrette come le pitture fatte contemporaneamente dai Fiorentini nella famosa Cappella Sistina a Roma, ànno d'altronde un altro pregio, molto valutabile, quello cioè d'essere più animate, più vivaci, più gaie di quelle al Vaticano. Esse rappresentano storie della vita di Nostra Donna, e di quella del Redentore, compartite in più quadri a fresco, sopra tutte le arcate della navata di mezzo; e sono tutte opere dei più distinti pennelli che allora fiorissero in Cremona, e nel resto della Lombardia.

Boccaccio Boccaccino — Più di ogni altro, lavorò in quella Primaziale Boccaccio Boccaccino, e l'opera della sua mano si vede sopra la prima arcata dalla parte del Vangelo, ove egli in un gran quadro, diviso in due, espresse l'Angelo che in sogno avverte san Giovacchino della gravidanza di sant'Anna, e sotto grande architettura, l'istesso santo che rivela alla consorte il celeste annunzio. Nel secondo quadro, diviso pure in due, rappresentò la Nascita e lo Sposalizio di Nostra Signora; nel terzo la Vergine Annunziata dall'Angelo, e la Visitazione

di santa Elisabetta; nel quarto, la Nascita del Redentore e la Presentazione di Maria al tempio; e in un altro figurò il Salvatore che disputa con i dottori.

In tutti questi lavori si vede un artefice che si avvicina di molto al gusto moderno, e perciò il Boccaccino nella sua scuola tiene l'istesso posto che occupa Pietro Perugino nella romana, il Ghirlandaio nella fiorentina, il Bellini nella veneziana, il Francia nella bolognese, e in altri termini egli è fra gli antichi cremonesi l'artista che dipinse più modernamente. Più di tutte queste storie è pregevolissima quella dello sposalizio di Nostra Donna, della quale il purgato disegno, la grandiosa composizione, le graziose arie di teste, il vago e forte colorito, e l'efficace espressione, l'esatta prospettiva aerea e lineare, le armoniose tinte, ed il grande rilievo delle figure fan prova di quanto Boccaccino fosse esperto maestro.

Il suo stile è presso a poco quello del Vannucci, cui il Boccaccino imita con indipendenza, e talvolta ancora con una certa originalità. È dubbio però che ne fosse scolare, come vuole il Pascoli, ma il certo si è che ne fu un felicissimo imitatore, quantunque nella composizione ne sia meno ordinato, nè abbia quella forza di chiaroscuro, nè dia alle sue figure quell'aria di teste così leggiadra, delicata e dolcemente graziosa, che rese il Perugino superiore in questa parte a qualunque del suo tempo. È poi anco bene armonizzato, ameno nel paese, vago nelle architetture, e, bisogna confessarlo, più energico di Pietro nelle mosse e negli atteggiamenti, più variato nei colori, più ricco nelle vesti; se non che per sfoggiare nel panneggio cadde talvolta nel tozzo, e le sue

figure, che difettano ancora di sveltezza, compariscono spesso più grosse e più corte di quello che dovrebbero essere.

Nella chiesa dei Santi Giacomo e Vincenzo, all'altare di sant'Antonio di Padova, vedesi una sua tavola rappresentante la Vergine seduta col bambino Gesù in braccio, e ai lati san Vincenzo martire e sant'Antonio ritti in piedi; opera eseguita di bella maniera perugi-nesca, cui il Boccaccino tenne parimente nel citato Sposalizio della Vergine, affresco mirabilmente condotto in tutte le sue diverse parti.

Ma la migliore opera che Boccaccio facesse è nel gran catino del coro del Duomo di Cremona, ove rappresentò il Salvatore, in proporzioni assai maggiori del naturale, con un libro in mano, e circondato dai quattro animali dell'Apocalisse, e dai quattro santi protettori della città. La figura di Gesù Cristo è veramente maestosa, nobile e bella, e tutta l'opera, sebbene ritenga sempre qualche piccola cosa dell'antico, è lavorata così bene che vi si scorge, quanto nei migliori ed ultimi quattrocentisti, il fare dei moderni.

Moretto — L'altro che lavorò in quel tempio fu Cristoforo Moretto, come lo chiamano gli scrittori cremonesi, dei quali alcuni dicono che egli fosse figliolo di Galeazzo Rivello, e per soprannome detto il Moretto. Checchè ne sia, il certo si è che questo artefice, il quale ritiene ancora le dorature nelle vesti, appare di molto rimodernato nelle due storie della Passione di Gesù Cristo, dipinte a fresco in un quadro della quarta arcata del Duomo di Cremona, e sono il Salvatore dinanzi a Caifasso, e quando legato alla colonna, è battuto con le

verghe; la quale opera non è così bella come l'altra condotta con stile semplice e grandioso, con bella disposizione di figure atteggiate e mosse con molta naturalezza. Solo l'espressione degli affetti non è di grande efficacia, ma il colorito ne è vago, e le ombre a sufficienza trasparenti.

Secondo ci dice il Lomazzo, pare che Cristoforo sia stato chiamato in Milano a dipingere per la Corte, e che abbia dipinto per la chiesa di Sant'Aquilino una Nostra Donna sedente fra varii santi, la quale porta scritto il nome del pittore. Sì questa, che le due storie anzidette ci rivelano che il Moretto erasi di già avanzato nell'arte molto più in là degli altri, e come disegnatore e prospettista grande, egli primeggia fra i più distinti.

Bembo — Per queste due qualità del Moretto, si segnalò anco Bonifazio Bembo, che sapeva ancor bene di architettura, e dipinse presso l'organo di quel Duomo un quadro a fresco, diviso in due, rappresentandovi l'Adorazione dei Magi, e la Circoncisione di Gesù, che ne è la migliore. Si ammirano infatti naturali attitudini, belle carnagioni, somma intelligenza nell'ombrare, vaghezza ed armonia nelle tinte, grandiosità nell'architettura, e grande artificio nella prospettiva.

Questo artefice comunque abilissimo nel disegno e nella scienza prospettica, e che non debbe confondersi con Bonifazio veneziano, come à fatto il Bottari ed altri, non è molto scelto nelle forme, ma à un bel colorito, mosse spiritose, e panneggi gettati piuttosto riccamente. Dicesi essere egli andato col Moretto alla Corte di Milano, ma fuori dell'affresco di cui abbiamo parlato, non si conosce verun altro suo lavoro.

Melone — Molto ancora dipinse in quel Duomo Altobello Melone, del quale il Vasari loda assai le storie che ei vi fece, e se non nel colorito, certo nel disegno, in cui lo dice superiore allo stesso Boccaccino. Lì vi si vede la Fuga in Egitto, la Strage degl'Innocenti, la Lavanda dei piedi, l'Orazione nell'Orto, Gesù condotto innanzi ad Erode, l'ultima Cena con gli Apostoli, e quando nell'escire dall'orto vien fatto prigione dai giudei.

Ciò che dispiace in questo artefice è il non essere stato sempre fermo col suo stile, vedendosi particolarmente in quel suo affresco rappresentante il Redentore alla presenza di Erode, e nell'altro precedente, una quantità di armati, dei quali alcuni dànno nel grande, altri nel piccolo. Così ancora nella prima storia si vede un pennello che lavorava di pratica, e ciò principalmente nelle pieghe delle vesti, e nelle forme alquanto esagerate. Il colorito d'altronde è maneggiato bene, con varietà nelle carnagioni, con vaghezza ed armonia, quantunque generalmente nell'affresco il suo colorito manchi di forza e forse ancora di morbidezza, difetti dei quali pare emendato dipingendo a olio, ed il quadro della discesa di Gesù Cristo al Limbo, che vedesi nella sagrestia del Sacramento, ne è una invincibile prova. In questo dipinto, la disposizione di tutte quelle figure, di proporzioni tendenti piuttosto allo svelto, è assai bene ordinata, il nudo vi è inteso non superficialmente, il colorito ne è forte e morbido, i volti e le mosse sono così piene di grazia, che altri in Lombardia forse ancora non aveva mostrato la maggiore.

Nella chiesa di San Michele Vecchio conservansi due quadri a tempera, e in uno si vede l'Arcangelo Ga-

briello, e nell'altro la Vergine annunziata dall'Angelo, molto ragionevolmente condotta. Vi si trova pure un altro quadro anco pregevole, con sant'Antonio Abate e san Girolamo, ed a lui si attribuisce quel dipinto in tavola, che si venera nella chiesa parrocchiale di San Mattia. Rappresenta un vago paese con Nostra Donna genuflessa adorando il suo fantolino Gesù. Da un lato è il santo Apostolo che presenta al Divino Infante un suo devoto, dall'altro sant'Antonio di Padova e sant' Alberto da Villa d'Ogna; al disopra in bella gloria alcuni angeli festeggianti; opera disegnata magistralmente, e condotta con graziosa e bella maniera, come l'affresco fatto nella Cappella in Sant'Agostino, ed il quadro che trovasi in casa Fragoneschi, rappresentante il Redentore che con i due apostoli va in Emmaus.

Galeazzo Campi — Contemporaneamente al Meloni, Cremona ebbe un altro buon pittore in Galeazzo Campi, padre dei tre fratelli che tanto in questa scuola si segnalarono nell'epoca seguente. Egli non ebbe parte nelle pitture che si fecero nel Duomo, ma dipinse in altre chiese, ove, a dir il vero, comparisce meno avanzato degli altri che abbiamo rammentati, e di uno stile più secco e più crudetto ancora di quello di Boccaccino, del quale alcuni lo dicono scolare, assegnandogli ancora per condiscepolo un Tommaso Aleni, che ebbe col Campi così uniforme la maniera, da non distinguersi l'uno dall'altro.

Ciò si avverte in quei due loro quadri che lasciarono in San Domenico, rappresentanti, quello di Galeazzo, la Vergine col bambino fra varii santi e sante, e l'altro dell'Aleni, Nostra Signora genuflessa in atto di

adorare il suo diletto figliolo, con sant'Antonio abate da una parte, ed altre figure dall'altra.

Ambidue sono condotti piuttosto di antica maniera, cioè meno moderna di quella del loro supposto maestro, ciò che dà luogo a porre in dubbio la loro scuola. E veramente Galeazzo tenne uno stile che si direbbe più giustamente dei primi tempi del Vannucci, di Gian Bellini e degli altri di quell'epoca; quantunque quel suo ritratto, fatto da lui medesimo, e che trovasi nella Galleria degli Uffizi in Firenze, sia di un fare assai più moderno, e dopo ciò potrebbe dirsi d'avere egli negli ultimi suoi anni tentato di rimodernarsi.

Tuttavia tanto la tavola in San Luca con la Vergine ed il bambino Gesù, san Giuseppe da una parte, e dall'altra la Maddalena genuflessa, quanto quell'altra in San Leonardo con la Vergine in trono col bambino su le ginocchia, e nella chiesa di San Vittore il san Cristoforo col piccolo Redentore, si mostra ben lontano dalla maniera con la quale è dipinto quel ritratto. E questa differenza di stile, o piuttosto questo passo retrogrado, è più sensibile nella tavola in San Sebastiano, rappresentante il santo titolare con san Rocco presso il trono di Nostra Donna che tiene il putto Gesù su le ginocchia, sebbene fosse dipinta nel 1518, quando già era nel pieno possesso dell'arte. In questa tavola si scorge una debole imitazione della maniera del Vannucci, e quasi fuori del colorito che non manca di bontà e di verità, il resto non ci offre nulla di lodevole; e sì nel disegno, come nel chiaroscuro, e più nell'espressione degli affetti, quelle figure sono poco felici; sicchè possiamo dire che il Campi fu un artista il di cui pennello può contarsi

soltanto nella schiera di coloro che di antica maniera dipinsero ragionevolmente.

G. Bembo — Egli è perciò inferiore a Gianfrancesco Bembo, che alcuni vogliono fratello del precedente, dal quale dicesi essere stato ammaestrato. Sembra però che egli imiti la maniera di Ottobello, ma condotta con alquanto maggiore risoluzione, e si può aggiungere con più grandiosità, e assai più vicina al far moderno. Egli in questo à pure superato Boccaccino ed il Meloni, e perciò può a lui attribuirsi il vanto d'avere fatto progredire la scuola di Cremona, più che non fecero i suoi contemporanei.

La tavola che Gianfrancesco lasciò nella chiesa di Sant'Angelo degli Osservanti, nella quale è effigiata la Vergine col suo bambino, e i santi Cosimo e Damiano, con un devoto genuflesso, è di un gusto così bello da rendere l'autore al di sopra di tutti. L'aggiustata disposizione delle figure, la bontà del colorito e del disegno, la tenera espressione della Vergine nell'abbracciare il suo divin figliolo, la naturalezza e in un tempo la nobiltà delle teste dei santi, ancora molto significanti, fanno veramente bello questo quadro, in cui appena si scorge qualche piccolissima traccia dell'antica maniera.

Similmente condotta, e bella per i medesimi pregi, è l'altra sua pittura che vedesi nella chiesa di San Niccolò, rappresentante il santo titolare in abito pontificale, genuflesso innanzi al trono di Maria, che à il suo bambino su le ginocchia in atto di scherzare col piccolo Precursore; e adorno della medesima qualità è il quadro della Nascita di Gesù Cristo che dal coro di Santa Maria

passò nella Galleria del duca di Modena, che cercò averla a qualunque costo.

— Dei suoi coetanei niuno è da paragonarsi a Gian Francesco, ed il solo che in qualche guisa gli potrebbe stare in competenza è Giambatista Zuppelli, il quale, sebbene sia più vicino all'antico, à poi un impasto ed una morbidezza che sorprende, buon disegno, ed atteggiamenti così graziosi, che osservando quel suo quadro nella chiesa dei Santi Agostino e Giacomo, rappresentante in un delizioso paese la Vergine col suo pargoletto in braccio, ognuno è costretto ammirare in quell'opera il precursore del Soiaro.

— Or della prima epoca di questa scuola, non rimane che Francesco Casella, del quale nella chiesa di Sant'Apollinare si addita una tavola di antica maniera, ma piuttosto condotta con certa morbidezza: rappresenta il martirio di santo Stefano. Segue a lui un Galeazzo Pesenti, forse fratello di quel Vincenzo e Francesco, pur essi da Sabioneta, che dipinsero per la chiesa di San Bartolommeo di Cremona un quadro con san Lorenzo e un santo carmelitano in basso, e in alto la Vergine col suo divino infante in gloria. Si nomina pure un Niccolò di Cremona, noto per una deposizione esistente nella Pinacoteca di Bologna; Alessandro e Giacomo Pampurini, dei quali non avanza più nulla, e Bernardino Ricca a cui si attribuisce l'opera della volta della chiesa di Sant'Agata, dipinta a fresco a modo di un cielo con intrecci ramosi di piante che vengono fuori del cornicione, e una ringhiera che gira attorno con diversi puttini; ma v'è qualcuno che l'ascrive alle prime pitture di Boccaccio Boccaccino.

Con questi artefici finisce la prima epoca della

scuola di Cremona, nel Duomo della quale città, morti i più valentuomini, vi andò a dipingere il Pordenone, e dalla sua grandiosa maniera, dal suo colorito robusto, dalla vivacità e forza degli scorti, i Cremonesi impararono il buon modo di dipingere, sì a fresco che a olio; e gli effetti noi li vedremo nell'epoca seguente.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA MILANESE

EPOCA PRIMA

Venendo ora a parlare della scuola di Milano, avremo altra occasione per ripetere ciò che altre volte è stato detto, che attraverso vicissitudini tanto diverse, l'arte non siasi mai spenta in Italia; e Milano, come tante altre nostre città, non solo conserva dei monumenti d'antica scoltura, ma ne rammemora di pittura così antichi, che rimontano al dodicesimo e tredicesimo secolo.

Ma di queste pitture ben poco ora avanza per potere determinarne il carattere con una certa precisione, e soltanto quelle che restano nell'antica torre del Monastero maggiore, che sono le meglio conservate di quella città, manifestano che l'arte nella capitale lombarda, come in tutta Italia, abbisognava di un genio che la rigenerasse, o a meglio dire, che l'emancipasse da quella

goffa greca maniera che ancora dominava in tutta la penisola.

E del medesimo stile bizantino sono tutte le altre pitture, notate dal Tiraboschi nel palazzo di Monza, in San Michele di Pavia, e quelle più copiose in Galliano, descritte dal prof. Allegranza; e pare che sino ai primi anni del secolo decimoquarto l'arte in Milano, malgrado che altrove cominciasse a migliorare, rimanesse sempre senza veruno incremento, e soltanto dopo che vi andarono gli artisti fiorentini, la scuola milanese conoscesse il gusto dell'arte risorta.

E Giotto e Stefano Fiorentino furono quelli che con le loro pitture diedero il primo impulso al novello riordinamento di quella scuola, quantunque gli artefici milanesi contemporanei seguissero ben da lungi le traccie di quei maestri, come ne fan prova le pitture di quell'Andreino d'Edisia, il più noto degli artisti di quell'epoca, e di cui oggi non avanzano che pochi affreschi in San Martino a Pavia, da che furono cancellate quelle della sagrestia di San Tommaso a Milano.

Il Vasari, parlando di Giotto, dice soltanto che le pitture fatte in Milano dal grande maestro fiorentino, erano ai suoi tempi tenute per bellissime; ma duole che egli non abbia fatto conoscere ove quel mirabile pennello abbia operato; nè ci indichi l'opera incominciata dodici anni dopo da uno dei migliori suoi allievi, da Stefano fiorentino, e che la morte gl'impedì di condurre alla sua perfezione.

È probabile che queste pitture fossero quelle che Azzone Visconti aveva fatto fare nel sontuoso chiostro dei frati destinati al servizio della sua chiesa di San

Gottardo, e le altre con le quali era stato nobilmente decorato l'interno del suo magnifico palazzo, a lungo descritto dalla cronaca contemporanea di Galvano Fiamma. Ma bisogna dire, che le arti in Milano non prosperarono per nulla durante il governo della famiglia Visconti, comunque Azzone cercasse rimettere tutto in floridezza, e più di lui Luchino si dichiarasse protettore delle arti, facendo erigere due magnifici palagi, l'uno in San Giorgio in Palazzo, ornato di bellissime pitture, che quindi insieme all'edificio furono distrutte: l'altro in San Giovanni in Conca, che per sontuosità e magnificenza superava di gran lunga il precedente.

Molte altre cose Luchino fece per mostrare il suo amore per le arti belle, come manifestato l'aveva per la giustizia, abbandonando i suoi antichi cattivi compagni, e lasciate le sue prave abitudini; ma con tutto ciò nel tempo che ei signoreggiò Milano, ove impedì che si abbattessero, come facevasi allora da per tutto, i palagi dei cittadini esiliati, non vi fu un artefice milanese, almeno niuno ancora è noto alla storia, per poter dire che di già le arti nella metropoli lombarda avevano poste le loro radici.

Nè sotto il di lui fratello Giovanni, signore e insieme arcivescovo di Milano, vi fu in questa città chi si dedicasse al culto delle arti, ma è pur d'uopo confessare che se la sua signoria avesse avuto più lunga durata di quella brevissima che ebbe, si sarebbero di certo viste delle grandi cose, imperocchè Giovanni, portato ad ogni nobile disciplina, non pure protesse l' Università di Bologna, della quale città era stato proclamato signore nel 1350 dal consiglio convocato dai Pepoli, ma fe' di tutto

perchè le lettere insieme alle arti risplendessero; e a tal fine richiamò a sè, con larghi favori, il Petrarca, cui mise a parte delle più intime sollecitudini dello stato, incaricando nello stesso tempo due teologi, due filosofi e due letterati, onde insieme, ciascuno in diversa direzione, tutte ricercassero e ponessero in chiaro le sublimi bellezze della Divina Commedia.

Ma se la brevità del suo potere, e le sue mire ambiziose d'ingrandimento, onde ebbe a mettere in campo due eserciti, contro quasi tutta l'alta Italia che si era collegata per abbattere la sempre crescente potenza della casa Visconti che già aveva ancora sotto la sua dominazione la città di Genova, non permisero che le arti volgessero sotto migliori auspicii, molto meno poi lo potevano permettere le triste circostanze che ebbero luogo durante la signoria dei tre suoi nepoti, cui l'Arcivescovo ebbe il torto irremissibile di richiamare dall'esilio, al quale erano stati condannati dallo zio Luchino, dopo la scoperta della congiura della quale era capo Francesco Pusterla; ed il suo torto fu tanto maggiore, in quanto che facendo loro solennemente conferire il titolo della Signoria, da conseguirla però soltanto dopo la di lui morte, quando si divisero lo Stato, toccando a Matteo Parma, Bologna, Bobbio, Piacenza e Lodi; a Galeazzo Como, Novara, Vercelli, Asti, Alba, Alessandria e Tortona; a Bernabò Bergamo, Brescia, Crema e Cremona, rimanendo in comune ai tre fratelli Milano e Genova, i Milanesi ebbero sempre il diritto di rimproverargli le enormi angarie, le scelleratezze e le iniquità, che durante il loro dominio commisero, specialmente i due ultimi, i quali, trasmodando sempre più in ferocissimi

atti e disumani, assoggettarono i cittadini a esorbitanti imposizioni, e condannarono ai più atroci supplizi coloro che nell'ultima guerra contro il marchese di Monferrato avevano dato segno di non esser loro troppo favorevoli.

È ben noto l'esecrabile bando dell'empio Galeazzo contro i colpevoli di fellonia, e non meno conosciute sono le crudeltà esercitate dall' inumano Bernabò, il quale fe' appositamente costruire uno speciale edificio per mettervi ben 5000 cani affamati, che erano gli esecutori delle sue capricciose condanne di morte. Troppo tardi Galeazzo s'avvide della sua malvagità, delle enormi gravezze che dissanguavano i suoi sudditi, moderandosi nelle sue orrende crudeltà, ed emanando un decreto nel 1377, un anno avanti che morisse in Pavia, pel quale rimetteva tutte le indebite e gravose concessioni accordate ai suoi partigiani; le calamità erano ben grandi in Milano, ed abbisognavano ben altri provvedimenti che il ricordato decreto. A fianco però delle grandi enormità, Galeazzo aveva ancora qualche buona qualità, e questa consisteva principalmente nell'ammirazione che egli mostrò sempre per gli uomini d'ingegno, onde, al pari dello zio, tenne in amichevole predilezione il Petrarca, cui adoperò in incarichi importantissimi, e fondò poi l'Università di Pavia, una delle più celebri che allora fossero in Europa, e per la quale Galeazzo tutto mise in opera perchè le cattedre fossero coperte dai più dotti professori di quel tempo.

Fu parimente durante la sua signoria che fiorì in Milano quel grande giottesco, a cui il maestro, Taddeo Gaddi, morendo raccomandò i suoi figlioli perchè li

istruisse nell' arte. Egli è Giovanni da Milano che dopo avere con sommo onore lavorato in Firenze, tornò in patria nel 1370, nell'anno medesimo in cui Galeazzo assoggettò nuovamente alla sua devozione i ribelli Comaschi, le genti di Valenza e quelle di Casale di S. Evasio, e Bernabò vide sottoscritta la conclusione di pace per la quale fu sciolta la lega che il Pontefice, la Repubblica fiorentina, il marchese d'Este, i Gonzaga e varii altri principi e città italiane avevano formata contro di lui.

Giovanni da Milano — Ma ben più che per questa pace, la quale ebbe brevissima durata, essendo di lì a poco i Visconti esciti in campagna per difendere i loro stati dall'esercito imperiale capitanato da Amedeo, vicario dell'imperatore in Lombardia, e dalle genti pontificie comandate dal cardinale Bourges, Giovanni trovò molto da fare in Milano, poichè allora non v'era in quelle parti artefice del suo calibro, ed egli reduce da Firenze con un nome chiarissimo, godeva fra i suoi concittadini rinomanza grandissima. Certo, che le opere per le quali Giovanni si era fatto conoscere nella capitale della Toscana son tali che ànno dovuto sicuramente aprirgli una luminosa carriera in Lombardia, ove infatti fu incaricato di molti lavori a fresco, su i quali disgraziatamente il tempo à passato la sua mano di bianco.

Ma per noi di Firenze, che abbiamo nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti la bellissima sua deposizione di Gesù, non bisogna condurci oltre gli Appennini per ammirare le squisite bellezze del pennello di questo distintissimo giottesco, che fu il primo a far gustare ai

milanesi il vero e naturale stile dei maestri fiorentini. Quella tavola, in cui il Redentore, quasi tutto nudo, è sostenuto dalla Vergine Madre e dalla Maddalena piangenti, ci fa conoscere come questo valente artefice, sin'ora poco conosciuto, superasse i suoi contemporanei per nobiltà di forma e bellezza di stile; qualità che avrebbero dovuto prestar materia al Ghiberti, il quale non à fatto niuna menzione di Giovanni, a cui il Vasari, che ben conosceva le sue produzioni, non à dedicato che pochissime parole, punto valevoli a darci l'idea ben distinta del merito grande di questo egregio giottesco. Vedendo la fina maniera con la quale egli à lavorato questo quadro, in cui per la giustezza delle proporzioni, per l'armonia delle linee, la fluidità dei capelli, la grandiosità dei partiti delle pieghe, e per gentilezza d'ogni membro, tutto è veramente mirabile, è forza proclamarlo uno dei più insigni dipintori che avesse l'Italia nella seconda metà del quattordicesimo secolo; e non pure per ciò che riguarda la parte tecnica della pittura, ma molto più per la parte spirituale, nella quale à mostrato un talento ed una finezza senza dubbio sorprendente. In quelle teste l'espressione del dolore è dimostrata con un sentimento, e insieme con una delicatezza, che tutta ci rivela in quelle fisonomie la bell'anima ed il profondo sentire dell'artefice, il quale sì nelle due figure che tengono per le braccia il Gesù, come nel san Giovanni che resta di dietro, à fatto vedere con quanta filosofia e misticismo sapesse significare il duolo e la tenerezza in un tempo. Porta scritto il nome di Giovanni e l'anno 1365.

Il biografo aretino ci fa conoscere che Giovanni di-

pinse per l'altare maggiore della chiesa d'Ognissanti una tavola, che allora fu tenuta per cosa molto bella. Per del tempo è stata creduta smarrita, ma dalla maniera con la quale è condotta non sono lontano dal ritenere col Rumohr, essere quella che non intera e assai malconcia vedesi ora nella cappella Gondi-Dini nella stessa chiesa d'Ognissanti. È divisa in varii compartimenti, e vi si vedono effigiate dieci figure di sante e di santi ritti in piedi, dei quali il san Pietro, il sant'Antonio abate, il san Silvestro, e principalmente il sant'Jacopo sono per espressione e per stile veramente bellissimi. Più pregevoli pure sono il santo Stefano e il san Lorenzo, nelle teste dei quali è una santa e devota espressione, e una finitezza sorprendente; delle due figure che seguono, cioè del san Giovanni Battista e del san Paolo, quantunque le teste sieno lavorate con la medesima ricercatezza di pennello, non arrivano al valore delle due precedenti, comunque il Precursore mostri una più esatta imitazione della natura, e una più profonda conoscenza di forme, e nei panneggi e nel piede veduto di profilo sveli un'arte grandissima. In generale però bisogna dire che queste figure, lavorate in tutto con delicata finitezza, ànno più grazia che bellezza di forme, con vesti ben panneggiate, e sino ai ricchi lembi finite con grande accuratezza. Nel gradino, sono i dodici apostoli e molti altri santi in più piccole dimensioni, non meno felicemente e con la maniera la più graziosa rappresentati.

Questi due eccellenti lavori bastano a trarlo dalla oscurità in cui sin'ora Giovanni è rimasto per l'indiligente esame che gli scrittori ànno fatto delle sue pitture, le quali, come si vede, sono così pregevoli, da non farci

minimamente esitare a porre quel valoroso giottesco nella classe dei più distinti artefici di quel tempo. Anzi osservando le opere che ei fece nella tribuna della cappella maggiore dell'inferiore chiesa di Assisi, siamo indotti a considerarlo anco talvolta al disopra della sua età, tante sono le bellezze che Giovanni à sparse in quei mirabili dipinti. Nella volta effigiò la Crocifissione con la Vergine madre e santa Chiara, e nelle pareti laterali, storie di Nostra Donna, delle quali l'Adorazione dei Magi è cosa veramente stupenda per la fina e mistica espressione delle figure condotte diligentissimamente sulla maniera di Taddeo Gaddi, talchè v'è qualcuno che la crede di questo maestro. È un lavoro che merita tutta la più profonda considerazione dell'osservatore, il quale, alla vista di questa mistica rappresentanza, ove sono due tanto leggiadrissimi angeli ai lati della bellissima e celestiale figura della Vergine, che sorregge il suo divino infante, a cui il più vecchio dei re bacia il piede con estrema riverenza, mentre gli altri due si avanzano devotamente ossequiosi, è incantato dalla poesia cristiana che l'artefice anco nei minimi particolari à diffuso in questa ineffabile e misteriosa scena celeste. Tutto è sorprendente in questo quadro, e sopra ogni cosa l'espressione, che è oltre modo misticamente significante, sicchè ben disse il Rumohr d'avere con questo dipinto Giovanni preluso le meraviglie della scuola umbra, e d'avere ancora esercitata, almeno mediatamente, una certa influenza sull'animo e sull'immaginazione di Raffaello.

In un altro compartimento Giovanni à rappresentato la Circoncisione del Salvatore, ed allontanandosi

dalle solite invenzioni, à scelto il momento in cui il sommo Sacerdote rende il celeste bambino alla Vergine madre, la quale è in atto di stendere le braccia verso il suo divin pargoletto che di nuovo fasciato lo guarda amorevolmente. Assai bene è riescito Giovanni nel rappresentare questa scena, e non meno felice è stato nella Visitazione di santa Elisabetta, che molto somiglia a quella del suo maestro, ma espressa con maggior forza di affetti. Stupendissima è poi la Fuga in Egitto, per la quale il pittore abbandonandosi alle proprie inspirazioni è stato guidato molto felicemente: il disegno, l'esecuzione, le mosse e i panneggi sono mirabilissimi, e sopra tutto l'espressione che è invero meravigliosa. Nella Strage degl'Innocenti si ammirano bei movimenti e belle posizioni; nella disputa di Gesù con i dottori nel tempio à mostrato il solito suo valore, che in più bella guisa appare nell'altra rappresentanza, ove si vede la Madonna con san Giuseppe che ritornano da Gerusalemme, tenendo in mezzo il santo bambino, che è preso per la mano dal buon vecchio, quasi questi temesse perderlo di nuovo. A causa dell'apertura di una porta, questo quadro à sofferto in qualche parte, per cui è stato ritoccato. L'ultimo, in parte coperto dall'organo, si presume che rappresenti lo Sposalizio di Maria, imperocchè nel lato visibile si scorgono figure di donne e di sacerdoti.

Se il Lanzi ed il Rosini avessero più consideratamente esaminato queste pitture, e gustate perciò tutte le rare bellezze che vi si trovano copiosamente diffuse, avrebbero sicuramente con ben altre parole parlato del loro autore, il quale, vuoi per morbidezza di stile, per perfezione di forme, per maniera di panneggiare, per

grazia di movenze e di atteggiamenti, vuoi per finitezza e diligenza di pennello, per esattezza di disegno, per bontà di colorito, vuoi, ciò che bisogna maggiormente considerare, per devota e santa espressione, in cui principalmente Giovanni mostrò una forza e un sentimento mirabilissimo, questo artefice non solo pareggiò, ma forse anco superò i più grandi del suo tempo.

Delle molte opere a tempera e a fresco che Giovanni fece in Milano, il tempo che tutto sottomette alla inevitabile legge della distruzione, non ci à conservato nulla, non risparmiandoci nemmeno le pitture di Giotto, nè quelle cominciate dal suo scolare; e in prova di una scuola giottesca in Milano, altro non rimane che la cupola della chiesa suburbana della Badia di Chiaravalle dei Cisterciensi, ove si veggono delle pitture, nelle quali è manifesto lo stile della scuola di Giotto.

Nè il disegno, nè il colorito c'inducono ad attribuirle a questo insigne caposcuola, nè possiamo ascriverle al pennello di Stefano, poichè differiscono dai modi particolari tenuti nel dipingere da questo artefice; molto meno poi ci è permesso darle a Taddeo Gaddi, che non fu mai in Milano; ma dovendo proferirne un giudizio, l'uniformità di stile, che scorgesi fra le composizioni di questa cupola e quelle degli scolari di Taddeo, ci spinge a ritenere che probabilmente le pitture di Chiaravalle sieno opera di Giovanni da Milano, il di cui fare sembrami in esse visibilmente manifesto.

Il Lanzi non à detto nulla delle composizioni di questa cupola, ed il primo a parlarne è stato il Rosini. Ma oggi di quei dipinti non restano che quelli negli spazi inferiori, e lì, sebbene in qualche modo variate, si riveg-

gono quelle medesime composizioni che furono ripetutamente trattate dalla scuola di Giotto. Sono storie della vita di Nostra Signora, e in un lato esistono tuttora gli avanzi di una Annunciazione con quattro angeli volanti, e in un altro si vede il Transito di Maria Vergine con gli apostoli disposti in diverse attitudini, e sommamente espressivi, attorno il letto di morte, mentre in alto Gesù Cristo sta per ricevere fra le sue braccia la santa anima dell'intemerata madre per condurla in cielo glorificata. Seguono quindi altre due composizioni; ed una rappresenta gli apostoli che seguiti da varie figure trasportano su le spalle il santo corpo di Nostra Donna, e l'altra la sua coronazione, la quale più di tutte le altre è stata danneggiata dal tempo. È da ammirarsi principalmente la bella maniera giottesca con la quale sono queste storie condotte, e dovendone lodare di molto la verità con cui ogni cosa è espressa, l'energia e la finezza dell'espressione, il bel collocamento delle figure, e la correzione con che son disegnate, si dovrà poi dire che l'ordinanza, il colorito, il disegno, i panneggiamenti e tutte le altre parti, non lasciando punto dubbio che l'autore di quelle pitture sia stato un artefice che appartenne alla serie dei migliori giotteschi, ci porgono qualche prova di simiglianza per attribuirle a Giovanni da Milano.

Malgrado che su le pitture della cupola il tempo abbia passata la sua mano distruttrice, e quelle di cui si è parlato abbiano di molto sofferto, tuttavia ciò che ne avanza basta sempre per poter fissare l'epoca in cui la rigenerazione dell'arte erasi anco estesa nella capitale Lombarda, e per additare, comunque sia, uno dei più bei monumenti d'arte che nelle tante contrade della Lom-

bardia e altrove abbiano lasciato gl'illustri seguaci della primogenita scuola fiorentina.

— Dopo questi esempi, si sperava che l'arte in Milano prendesse ben'altro vigore, specialmente dopo la morte di Galeazzo, a cui successe il di lui figliolo Gian Galeazzo, conte di Virtù, che con entusiasmo di gioia, come loro liberatore, fu dai Milanesi proclamato Signore della città. La dolce e moderata maniera con la quale questo principe si era annunziato sul trono di Milano, il rispetto che mostrò verso il clero, il sentimento di umanità e di giustizia manifestato in tutti i suoi atti, l'abolizione delle pene smoderate, la diminuzione dei dazi eccessivi, tutto insomma faceva sperare che le cose nel milanese volgessero al punto di cicatrizzare le piaghe, che per le crudeltà e le scelleratezze del di lui genitore avevano incadaverito, quasi direi, il generoso popolo lombardo.

Nè può dirsi che il conte in tanti salutari provvedimenti, ond'era ancora desiderato dai sudditi di Bernabò, non pensasse a fare prosperare le nobili discipline, imperocchè non solo attirò a sè con larghe ricompense scienziati d'ogni maniera, aprendo eziandio una ricca biblioteca alla pubblica utilità, compilò il codice degli statuti di Milano, novellamente posto alla revisione dei più grandi giureconsulti; ingrandì l'Università di Pavia, chiamandovi a professori settantuno dei più distinti scienziati che allora fiorissero, ma fondò pure una Accademia di architettura e di pittura, ed arricchì la città e lo stato di tali monumenti, cioè del meraviglioso e magnifico Duomo di Milano, non che della ricca e non meno imponente Certosa di Pavia, i quali superando in

sontuosità e magnificenza tutte le fabbriche erette sino allora in tutta Italia e fuori, portano l'impronta della grandiosità e dell'ardimento delle concezioni di colui che, ordinandoli, pensava coronarsi Re d'Italia; di colui che di già aveva sottoposte alla sua signoria tutte le città dello zio, cui con i due suoi figlioli aveva per tradimento fatto rinchiudere e morire nel castello di Porta Giovia; di colui che di già aveva esteso il suo potere su la repubblica di Pisa e di Siena, Perugia, Assisi, Spoleto e Nocera, alle quali città dopo la famosa battaglia di Casalecchio sul Reno, per cui il dì 10 Luglio del 1402 fu salutato signore di Bologna, stava per aggiungere Firenze, ove pensava fare il suo ingresso trionfale e coronarsi Re d'Italia, se il 3 Settembre dello stesso anno la morte non avesse di tratto distrutto il suo patriottico e glorioso progetto.

Ma per quanto attraverso le sue grandiose imprese Gian Galeazzo, come si riferisce, mostrasse favoreggiare le arti belle, non abbiamo tuttavia di quell'epoca un monumento pittorico che faccia testimonianza dello splendore a cui egli volse la pittura, e se si eccettua il messale che Gian Galeazzo donò alla Basilica di Sant'Ambrogio in commemorazione del suo incoronamento come Duca di Milano, nulla più si può citare di quel tempo. Quest'opera però, preziosa per le sue miniature, nelle quali la bellezza dello stile ed il merito dell'esecuzione vanno di pari passo, è degna d'essere rammemorata ancora per i soggetti che vi sono figurati, avendovi l'artista Anovello da Imbonata con la data del 1395 rappresentato l'incoronamento e l'intronizzazione di Gian Galeazzo e la vittoria di Parabiago, vinta dalle genti di

Azzone Visconti contro il di lui cugino Lodrisio, il quale nel gennaio del 1339 alla testa della compagnia detta di san Giorgio, composta di mercenari tedeschi, allora licenziati da Mastino di Verona, tentando un colpo sopra Milano, rimase con due suoi figlioli prigioniero. Vi è pure la storia della Crocifissione, e oltre varie altre, si vede eziandio la famiglia del Duca inginocchiata al momento dell'elevazione; in un' altra la si vede prostrata davanti a sant'Ambrogio, che è seduto nel suo trono episcopale.

In mancanza di altri, da questo preziosissimo monumento, che tuttora conservasi nella basilica ambrosiana, non che dal magnifico candelabro che si ammira nel Duomo, e del quale Vittorio Petit espose con universale meraviglia il disegno al congresso archeologico del 1850-51, come ancora da quella stupenda opera in marmo rappresentante Nostra Donna che copre del suo manto alcuni suoi devoti genuflessi ai lati, al disopra della porta della sagrestia meridionale, si può con grande ragione argomentare che sotto la signoria del conte di Virtù, le arti in Milano abbiano cominciato a felicemente prosperare.

Oh! avessero elleno continuato sempre, sotto gl'immediati successori di Gian Galeazzo, a camminare su l'istesso passo con che cominciato avevano a progredire dalla grand' epoca di quel Duca, certo non sarebbero rimasti in quello piuttosto misero stato in cui le troviamo sotto la tirannide del di lui figliò Giovanni Maria, il quale, lungi di emulare le virtù paterne, si studiò vincere in nequizie e dissolutezze l'avo ed il prozio. Privo d'ogni sentimento di giustizia e d'umanità, ab-

bandonandosi alla più spinta ferocia, condannava le vittime del suo bestiale furore a esser pascolo dei cani, cui egli aveva appositamente avvezzati al solo cibo di carne umana. Era mai possibile che sotto un principe così dissoluto e scellerato, senza fede e timore di Dio, iniquo al segno di punire con la morte coloro che pronunziavano la parola Pace, senza eccettuare i medesimi ministri del santuario ove l'avessero pronunziata nella stessa celebrazione della santa Messa? Qual protezione poteva prodigare alle arti quest'empio, che la notte andava per la città cacciando il sangue umano come i cacciatori pei boschi le ferocissime fiere? Ma la giusta punizione del Cielo non tardò a piombargli sul suo capo esecrando, ed un giorno, il 16 maggio del 1412, mentre sacrilegamente assisteva al santo sacrifizio della Messa in San Gottardo, molti congiurati, fra i quali figuravano i Pusterla, gli Aliprandi, i Maino, i Mantegazzi, un Visconti, e quattro Trivulzi, gli tolsero l'empia vita, e alla nuova della sua morte il popolo giubbilò di gioia, come all'annunzio di un felice avvenimento.

L'epoca della di lui morte è quella in cui l'arte in Milano cominciò ad essere coltivata senza interruzione, quantunque il suo successore Filippo Maria salendo sul trono di Milano con un corredo di pessime qualità, poco si curasse della prosperità delle arti. Egli ne fu proclamato Duca trentaquattro giorni dopo la morte di Galeazzo Maria, ed il suo potere si prolungò sino al 1447, dentro qual tempo, anzi sui primi anni del ducato di Filippo, comparvero le anonime pitture, che veggonsi nella sagrestia della chiesa delle Grazie. Sono storie del vecchio e del nuovo Testamento, e lo-

date dal Lanzi non pure per l'impasto e la vivezza dei colori, ma per l'originalità dello stile, che è tuttavia secco. Esaminando bene queste pitture, per quanto brillino a causa della vivacità dei bene impastati colori, e si distinguano per la copia delle figure ragionevolmente disposte, non parmi poi, come à avvertito eziandio il Rosini, che il loro autore abbia quel merito di originalità che vuole dargli il Lanzi, ed oltrechè nel disegno è inferiore anche ai minori scolari di Giotto, la sua maniera, benchè da lontano, sa qualche cosa della giottesca. Il Rosini riporta intagliata di quell'opera la Vergine che a mani giunte adora il suo bambino su le ginocchia, che trovasi in casa Vallardi, e chiunque l'osserverà attentamente, si convincerà essere affatto condotta sulle tracce della scuola giottesca.

Michelino — E qui cade in acconcio rilevare un altro errore in cui è incorso il Lanzi, relativamente a quel Michelino che egli fa vivere ancora nel 1435, e che pone dopo del Morazzone, artefice che operava nel 1441, come si legge in quel quadro ove, con l'Assunzione di Nostra Signora al cielo, rappresentò varii santi, che vedesi in Venezia in una chiesa dell'isola di Sant'Elena.

Or dal Vasari si sa che Michelino fu scolare di Giottino, e morto questi nel 1356 in Firenze, passò alla scuola di Angelo Gaddi, dei quali maestri egli tenne la maniera, poichè di stile giottesco sono quelle sue pitture che varii anni indietro furono scoperte nel cortile di casa Borromeo in Milano dal Cattaneo direttore del Museo numismatico.

Se si dovesse stare all'epoca in cui lo pone il Lanzi, si dovrebbe ritenere che l'autore di quelle pitture sia

un altro Michelino, perchè dandogli venti anni nel 1356, in cui morì il suo primo maestro, nel 1441 ne avrebbe avuti 105, ciò che è improbabile e assai ben difficile. Ma da un passo dello stesso storico, confrontato con quello del Lomazzo, si viene a conoscere l'errore in cui egli è caduto, ponendo Michelino dopo del Morazzone, poichè dalle sue parole si à che il nostro artefice — continuò sino all'ultimo a fare le figure grandi, e piccoli gli edifizi, cosa che il Lomazzo biasima nei pittori più vetusti.— Donde ne seguirebbe che anche Michelino deve essere compreso nel numero di quelli, nei quali quello scrittore nota un difetto così massiccio.

Ma la sorpresa si è, che il Lomazzo pare che escluda Michelino dal novero di quelli artefici così grossolani, altrimenti non l'avrebbe in altro luogo chiamato *pittore principale di quei tempi* in Italia; e perciò bisogna concludere che quel Michelino, che per errore dello scrittore della storia pittorica dell'Italia viveva nel 1435, sia quello stesso che noi sopra, seguendo il Vasari, abbiamo fatto conoscere come un discepolo dei giotteschi. Nulla ora è più probabile che quel Michele di Ronco milanese, scoperto dal conte Tassi, dandoci notizia dei pittori di Bergamo, chiamati Nova, e che lavorò con essi nel Duomo di quella città dal 1375 al 77, sia forse, come à supposto il Rosini, quel medesimo Michelino, del quale il Cattaneo scoprì nel cortile del palazzo Borromeo quelle pitture alle quali era stato dato di bianco.

— Dei due Nova, cioè di Pecino e di Pietro, trovati dal Tassi, nulla più diciamo, nè più di loro merita quel maestro Giuseppe autore di quel quadretto posseduto dal Vallardi, e riportato in intaglio dal Rosini, nel

quale sono effigiati due devoti genuflessi; nè maggiori di questi furono quegli artefici dei quali il Lomazzo fa una lunga lista. Della maggior parte di essi non avanza più nulla, e soltanto di Agostino Vaprio si à una Nostra Donna fra varii santi ai Serviti di Pavia col nome del pittore e l'anno 1498. Di Pierfrancesco Sacchi parleremo nella scuola di Genova, ove egli lavorò molto facendosi grande onore, sicchè sotto il principato di Filippo altro artefice non fiorì che Vincenzo Foppa, per opera del quale la scuola milanese ricevè novello incremento.

Foppa — Alcuni gli ànno negato questo vanto, mentre altri riguardandolo come un uomo d'ingegno eccellentissimo, lo ànno sin'anco paragonato a Gian Bellini e a Leonardo da Vinci. Ciò però sa troppo dell'esagerato, ma conviene dire che il Foppa oltre essere stato un abilissimo artefice, formò alla scuola milanese degli allievi che in quell'epoca ebbero nome. Egli è per questo che noi ci opponghiamo al Rosini, il quale l'à voluto escludere dalla scuola milanese, in cui lo à annoverato il Lanzi, per porlo in quella di Brescia, ove il Foppa nacque e ove morì, dopo però avere molto lavorato e insegnato in Milano, per cui è stato in questa scuola compreso.

Osservando i suoi dipinti, specialmente quei due medesimi riportati dal Rosini, cioè il Salvatore crocifisso fra i due ladroni nella Galleria Carrara di Bergamo, con la data del 1455, ed il martirio di san Sebastiano nella Pinacoteca di Brera in Milano, parmi che il Foppa sia più che un sufficiente artefice per i suoi tempi, e molto più per la scuola di Milano, che povera di pittori,

non aveva, come dice il Vasari, in quei paesi migliore maestro di lui.

I dipinti ora citati sono due monumenti che racchiudono tali pregi che di certo non si trovano in veruno di quei pochissimi artefici che allora aveva il ducato di Milano. Se parliamo del primo, noi veggiamo che in quel quadretto la scienza della prospettiva progrediva per opera del Foppa notabilmente, che lo studio del nudo era da lui coltivato con buon successo, cui egli ottenne pure negli scorti, nella verità delle teste, nel disegno, nei panneggi e nel colorito, come se ne à una più bella prova nel quadro della Galleria di Brera. Come si è detto, rappresenta il martirio di san Sebastiano, che vedesi con le braccia dietro legato a una colonna. À il corpo quasi interamente nudo, ed il torso coperto di molte freccie lanciategli dagli arcieri, dei quali, quello che à l'arco teso, à un'attitudine piuttosto fredda, e inespressiva sembrami quella del capo degli arcieri. Si ammira però in questa composizione un bel giuoco di prospettiva, una grande castigatezza di disegno, bontà di stile, non poca intelligenza anatomica, e una certa vivacità nelle teste, le quali d'altronde non sono sufficientemente scelte.

Il Foppa si segnalò pure per un pennello più franco di quanti altri furono in quel tempo, e di ciò fa prova il quadro rappresentante il prode fanciullo Simone trafitto e pugnalato dagli ebrei in Trento, dipinto per la chiesa del Carmine in Brescia; nella quale città vedesi parimente il san Diego che pieno di devozione supplica il Gesù Crocifisso che à dinanzi, nella chiesa di San Giuseppe. In San Clemente si vedono dello stesso pennello

varii Santi, chi in atto di preghiera, chi di dolore, dipinti con bel disegno, morbidezza e colorito. Al Foppa in Brescia si attribuisce quella tela nella chiesa di San Pietro in Oliveto, rappresentante la gita al Calvario, che à molta simiglianza col fare di Paolo Zoppo, al quale qualcuno à creduto ascriverla. Riassumendo quel che si è detto sin ora, rileviamo che il talento del Foppa spicca principalmente per la precisione e la dottrina del disegno, non che per l'intelligenza della prospettiva in cui valse moltissimo, e fu tra i primi felici coltivatori di questa tanto necessaria scienza; sicchè dobbiamo riconfermare le lodi che gli sono state prodigate, come quello che primo sparse nella scuola milanese i principii del buono stile, in un'epoca nella quale in Milano l'arte era lontanissima da quello stato in cui era giunta in Firenze.

L'essere egli nativo di Brescia non credo che sia una ragione tanto valevole perchè il Foppa venga annoverato nella scuola veneziana, come à fatto il Rosini; e questo stesso storico à collocato Bramante Lazzeri d'Urbino in quella di Milano, solo per avere egli lavorato molto in quella capitale; ciò che appunto mi à mosso, seguendo il Lanzi, a porre il Foppa nella scuola di cui sono a parlare.

E qui ora giova chiarire un altro equivoco in cui sono incorsi alcuni scrittori parlando di questo artefice, che viene ancora, dal nome della patria, chiamato Vincenzo Bresciano, per cui di due artefici ne è stato fatto uno. L'errore è nato forse dal Vasari, il quale nella vita di Vittore Carpaccio indica con lo stesso nome di Vincenzo Bresciano quel Vincenzo Verchio o Civerchio, che fu di Crema, e del quale parleremo fra poco. Que-

sta unica denominazione à confuso insieme due artefici, differenti di patria e di anni, giacchè il Foppa, come è indubitato, morì in Brescia nel 1492, ed il Civerchio assai più tardi, essendovi documenti in Crema che nel 1535 vivesse ancora, secondo asserisce il Ronna nel suo *Zibaldone Cremasco* per l'anno 1795.

Il Rosini non crede probabile che il Foppa fosse nel 1447, come dice il biografo aretino, il migliore pittore che fosse in quell'epoca in Lombardia. Io veramente non trovo tutta questa sua improbabilità, imperocchè un artefice morto nel 1492 poteva benissimo quarantacinque anni avanti non avere chi in quelle parti il pareggiasse nell'arte. Tiziano morì di novant'anni, e a metà della sua vita era già il più grande coloritore del mondo.

— È un fatto però incontrastabile che durante la dominazione di Filippo, col quale si spense la dinastia dei Visconti, la scuola milanese, che non fu mai una scuola di elevate inspirazioni, non ebbe un pittore al pari del Foppa, e sembra ancora certo, stando alla scarsità degli artefici, e alla totale deficienza di grandi monumenti, che quel principe non proteggesse per nulla le arti, e di ciò ce ne somministra ancora l'argomento la partenza di Leonardo da Bisuccio, che lasciato Milano si condusse in Napoli, ove nel 1433, dietro il coro della chiesa di San Giovanni a Carbonaro, dipinse la Coronazione della Vergine, nella quale, sebbene si scorga sempre qualche traccia dello stile giottesco, quello del beato Angelico pare che prevalga di più per la soavità e la dolcezza della delicata espressione, principalmente nelle teste degli angeli. Se si eccettua questo artefice ed

il Borgognone, mai più ci accaderà d'incontrare in questa prima epoca un pittore milanese che abbia percorso le vie dell'ascetismo, ma tutti, l'un dopo l'altro, ànno battuto il campo del pretto naturalismo.

L'emigrazione di questi pittori è una prova ben chiara che sotto la signoria di Filippo gli artefici in Milano non trovavano lavoro. Nè ciò deve sorprenderci, imperocchè quel duca immerso negli amori di Agnese del Maino, per sposare la quale fece innocentemente decapitare Beatrice di Tenda, imputandola d'adulterio con Michele Orombello, che lasciò pur esso il capo sul patibolo, altro non pensava che di dissanguare i milanesi con le gravissime imposizioni, e di stare nelle braccia della donna di cui era invaghito, e dalla quale fu spinto a quel delitto; oltre che si trovò per ben cinque volte in guerra con i Veneziani e con i Fiorentini, e parecchie volte vide rinnovarsi le ostilità con i vicini signorotti. Laonde non debbe più far meraviglia che le arti camminassero lentamente sotto quest' ultimo Visconti, il quale non avendo niuna delle nobili qualità del padre, e all'incontro molte dell'iniquo fratello, fu quegli che senza aver fatto nulla di grande, fe' scomparire ogni misero avanzo di forme ed istituzioni repubblicane, e si può dire che alla di lui morte, la Lombardia era costituita sopra un forte dispotismo militare.

Quali rapidi progressi potevano adunque fare le arti sotto principi si sfrenati e crudelmente scellerati? Anzi sembra un prodigio che le medesime dessero segni di vita, e qualche volta anco energicamente, imperocchè i tiranni con le loro nequizie, e le enormi gravezze, avevano, sotto tutti i rapporti, immiserito i popoli, e c'è

voluto proprio l'ardimento ed il genio degl' Italiani per non soccombere intieramente sotto il giogo di quegli empi, i quali privi d'amor di patria, e poveri d'ingegno, erano soltanto avidi di denaro, ed altra ambizione non avevano, che quella di segnalarsi con le crudeltà. Le conseguenze della loro avarizia, più che le altre discipline, dovevano sperimentarle le arti, delle quali la ricchezza dei popoli è una delle cause principali del loro rapido avanzamento.

Forse pure per mancanza di lavoro un po' più tardi di Leonardo da Bisuccio partì da Milano Protasio Crivelli, del quale nel 1842 Luigi Catelani scoprì il nome in quella Vergine che vedesi in Napoli nella chiesa di San Pietro ad Aram, nella Cappella di San Carlo Borromeo, e che sino allora era stata sempre creduta per una copia di un quadro di Leonardo da Vinci. Questa simiglianza di stile c'induce a supporre che il Crivelli fosse sempre in Milano all'epoca in cui vi andò il sommo maestro fiorentino, il quale esercitò su questo artefice, come in molti altri di quel tempo, la sua influenza, per cui non è da meravigliarci che quella immagine sia di stile leonardesco.

In Milano, nella medesima epoca, fu pure un altro Crivelli per nome Francesco, abile nel fare ritratti, in cui si esercitò avanti di qualunque altro milanese; un Giovanni di Ponzoni, del quale si cita un san Cristoforo nella chiesa detta della Samaritana presso alla città; e un Girolamo Chiocca di cui altre volte in Milano nella chiesa di Sant'Angelo vedevasi una Resurrezione.

— Il Rosini fa menzione di due pitture, che, secondo lui, si devono ad uno degli artefici che abbiamo ora

rammentati. L'una è un affresco nella parte sinistra di una stanza terrena del palazzo Borromeo in Milano, rappresentante il giuoco dei tarocchi; l'altra in cui si legge l'anno 1462, ed il nome di chi la fece eseguire, si vede in Sant'Eustorgio, e rappresenta san Pietro Martire, col devoto genuflesso, che fu un Portinari di Firenze, amministratore delle rendite ducali in Milano, o, come dice il Vasari, governatore del Banco di Cosimo de' Medici. Questa pittura pensano alcuni che appartenga a uno scolare del Civerchio, ma se questi viveva sempre nel 1535, è improbabile che abbia avuto degli allievi nel 1462. Il certo poi si è, che l'arte in essa apparisce più inoltrata che nell'altra, la quale sembra di data anteriore, e non molto lungi dall'epoca di quel Michelino che dipinse, come si è detto, nel cortile del medesimo palazzo, ove le tinte sono assai meno accese di quelle della suddetta stanza terrena, la quale essendo tutta dipinta con la rappresentanza di varii giuochi, eseguiti dal pennello dell'artefice medesimo che lavorò la parete sinistra, mentre ci dà l'idea delle acconciature ed abbigliamenti di quell'epoca, ci fa vedere quali lenti progressi aveva l'arte fatto in Milano sino a Vincenzo Foppa, il quale fu il primo ad agevolarne l'avanzamento.

— Con questo pittore concorse eziandio Masolino da Panicale che in Borgo di Castiglione fece quegli affreschi dei quali abbiamo parlato, e in cui quei pochi artisti milanesi ebbero nuovi esempi di uno stile grandioso, unito e sfumato più che in altro pittore del suo tempo, e che forse ancora abbiano giovato all'istesso Foppa, pel quale l'arte fece qualche passo di più, sebbene egli e i suoi discepoli non siansi punto allontanati

da quel fallace naturalismo, che durò in Milano sino alla novella epoca inaugurata da Leonardo da Vinci.

Il Rosini però crede che il miglioramento della scuola milanese in questo intervallo sia derivato da quella di Vercelli, dove nacque e fece le prime opere il Razzi, e ove pure contemporaneamente ebbe i natali e lavorò Girolamo Giovenone. Considerando la vicinanza del luogo, noi non possiamo dissentire da questo storico, e soggiungiamo, che forse ancora gli artefici milanesi, anteriori alla venuta del Vinci, abbiano attinto alla scuola del Mantegna che diede a Milano due artefici, cioè un tal Ciribono e un Antonio da Monza, dei quali però non si conosce verun dipinto. È probabile parimente che quei pittori abbiano migliorato sugli esempi della scuola di Cremona, ove, come si è visto, l'arte avanzavasi nella via del perfezionamento; e mercè tanti diversi aiuti e gli sforzi del Foppa, la pittura in Milano, nell'epoca in cui sul trono della capitale lombarda era salito il successore di Filippo Visconti, Francesco Sforza, aveva già ricevuto un forte impulso per progredire sempre più.

— Infatti sotto la novella signoria di questo principe munificentissimo, che favoreggiò largamente le scienze, le lettere e le arti, fiorirono i migliori artisti che precessero la gloriosa epoca segnata dello splendido nome di quel divino Da Vinci, imperocchè Francesco, salutato signore di Milano, si dichiarò principe di pace, e sebbene una volta avesse a prestar soccorso a Pietro di Campofregoso nella guerra che questi dovette sostenere per liberare Genova dal dominio dei Francesi, si occupò sempre a far prosperare i suoi stati, con le giuste leggi, con le moderate imposizioni, onorando gl'in-

gegni, e mantenendo la pace, la quale fu soltanto turbata per una seconda volta, poco avanti che egli morisse, addì 8 di Marzo 1466, quando dovette mandare il di lui figliolo Galeazzo-Maria con un corpo di truppe milanesi in aiuto del re Luigi di Francia, che aveva la guerra con i suoi vassalli.

I varii e grandiosi monumenti, che il duca Francesco fece erigere nei diciannove anni del suo principato, provano invincibilmente come egli cercasse emulare i Medici di Firenze; ed il grande Spedale eretto da Francesco Averulino, architetto fiorentino, cui lo Sforza richiamò con larghe promesse da Roma, ove aveva lavorato le porte di bronzo della Basilica vaticana, il canale della Martesana che Trezzo con Milano congiunge, i nuovi lavori che fece riprendere nel Duomo, e tutte le altre fabbriche inalzate dalla munificenza di Francesco, son chiara testimonianza del suo istinto artistico e della sua protezione largita all'ingrandimento dell'arte; come la nobile ospitalità accordata nella sua corte ai Greci rifuggiti da Costantinopoli, fra i quali fuvvi Costantino Lascaris, ed il favore compartito a molti grandi Italiani, che furono da lui liberalissimamente onorati, ci fanno conoscere la sua grande intelligenza, e l'amore che mostrò per l'incremento delle lettere e delle arti.

E veramente Francesco non solo per sodisfare il proprio istinto che lo portava a favoreggiare le amene discipline, ma molto più per cattivarsi l'animo dei sudditi, doveva necessariamente mostrarsi più mite, più rispettoso ai bisogni dei popoli, ed insieme più caldo promotore dei buoni studi, imperocchè i sottoposti paesi esasperati da tanti patimenti sofferti sotto l'esosa dinastia dei Viscon-

ti, oramai richiedevano che tante crudeltà e tante sofferenze avessero una volta fine, e lo stato, benchè tornato sotto l'antico regime di monarchia militare, prosperasse felicemente, onde le arti, le lettere e l'industria prendessero vigore e fiorissero come altrove. La civiltà oramai cominciava a esercitare i suoi benefici influssi, e tanto che di certo non potevasi andare più avanti, nè per parte dei principi, se avessero continuato sempre a crudelmente tiranneggiare, nè per parte dei popoli, decisi a tutto, ove si fossero rinnovate le scelleratezze degli estinti Visconti. Il novello Duca ben comprese qual dovesse essere la sua politica, e quantunque avesse tutti i vizi del suo secolo, e in lui più prevalesse l'ambizione che il sentimento dell'onore e la fede, le sue cure furono tutte rivolte alla prosperità interna, e all'incremento delle lettere e delle arti.

— Infatti, a contare dalla solenne entrata di Francesco Sforza in Milano, le arti manifestarono uno sviluppo sempre crescente, sino all'arrivo di Leonardo Da Vinci, quando la scuola milanese giunse all'apogeo della sua gloria; e gli artefici che fiorirono prima di quest'epoca gloriosa sono Vincenzo Civerchio, Ambrogio Borgognone, il Montorfano ed altri, fra i quali i due discepoli del Foppa, il Butinone e Bernardino Zenale, nel quale specialmente prevalse poi l'influenza dello stile del grande toscano.

Quest'ultimo, il Civerchio, e più di loro il Borgognone, furono quelli che tennero il campo della pittura in quel tempo, e dovendo noi considerarli in quest'epoca, pare che la loro carriera artistica abbia a un dipresso avuto il cominciamento verso quel tempo in cui salì

al trono il primo degli Sforza, estendendosi sino a tutto il periodo che comincia col nome di Leonardo, che vuol dir dentro lo spazio di 40 anni, sebbene ambidue sieno vissuti qualche anno dopo la morte di quel caposcuola grandissimo.

Civerchio — Parecchie delle loro opere sono perite; ma ve n'è ancora qualcuna dalla quale possiamo apprendere sino a qual punto abbiano eglino spinto l'arte. Del Civerchio esiste tuttora la cappella di Sant' Antonio da lui dipinta a fresco nella chiesa di San Pietro in Gessate, rappresentandovi con buona maniera antico-moderna il transito di Nostra Donna. Si vede in quelle figure uno studio, una diligenza particolare, ed il tutto in quella composizione è così ben'inteso, che meglio altri non avrebbe potuto fare in quella fuga di piani, e in quelle ben degradate inclinazioni di altezze.

Questa pittura sembra essere stata eseguita dal Civerchio nel 1464, e pare che egli fosse già maestro anco prima che gli venissero allogati questi due affreschi, giacchè il Lomazzo lo dice pittore nel 1460. Veramente queste date mal si collegano con quella in cui si vuole che egli vivesse sempre, e per non dubitare della verità, nè delle une nè dell'altra, si dovrebbe ammettere che il Civerchio vivesse un po' più lungamente di Tiziano, che compì i 90 anni. Se nel 1460, in cui egli era di già pittore, volessimo dargli almeno 25 anni, si verrebbe alla conclusione che il Civerchio abbia compiuto un secolo; ciò che non possiamo storicamente affermare, ma soltanto dedurre che vivesse si lungo tempo, attenendoci alla data in cui si vuole che avesse co-

minciato a dipingere, e a quella del 1535, oltre alla quale non si à più memoria di lui.

Si avevano pure dello stesso Civerchio degli affreschi nella chiesa di Sant'Eustorgio, molto lodati dal Lomazzo, e rappresentanti storie di san Pietro martire. Il tempo quasi su tutte vi passò la sua mano di bianco, ed oggi altro non rimane che i soli pennacchi della cupola, dai quali tuttavia si scorge che ben disse il Vasari, chiamandolo un valentuomo nei lavori a fresco, tal che per le belle sue opere si acquistò in patria nome grandissimo.

Butinone — Delle pitture con le quali il Butinone insieme con Bernardino Zenale decorò la cappella di Sant'Ambrogio a San Pietro in Gessate, gran parte è perita; ma ancora vi si mantiene in buon grado la storia di san Pietro che libera l'indemoniata, dalla quale si à una riprova di ciò che di lui è stato detto, cioè, che fosse intelligentissimo di prospettiva, buon disegnatore, e dotato di una certa grazia, per cui prevale all'istesso Civerchio. Il Lanzi che rammenta del Butinone un quadro da stanza, con la Madonna fra varii santi, meglio disegnato che colorito, e posseduto dal De Pagano, riporta, su i suggerimenti di questo intelligente delle cose d'arte, i nomi di due scolari del Civerchio, e sono Bartolommeo di Cassiano, e Luigi De' Donati comasco, noti per alcune tavole autentiche.

Zenale — Fra gli artefici più rinomati che fossero in Milano alla venuta del Vinci, si nomina Bernardino Zenale, grandissimo disegnatore, ben versato nelle cose d'architettura, e valentissimo prospettista, siccome lo chiama l'istesso Leonardo di cui era grande

amico. Quasi tutte le sue opere a fresco sono state distrutte dal tempo, e fra queste si noverano la resurrezione del Salvatore nel chiostro del convento di Santa Maria delle Grazie, nella quale il Vasari aveva notati alcuni scorti bellissimi, non che la morte di san Pietro e san Paolo nella loro cappella in San Francesco, tenuta ancora per cosa molto pregievole; comunque sì l'una che l'altra, fossero condotte con una maniera crudetta e alquanto secca, cui il Zenale non riescì a perdere intieramente anco quando studiò su le pitture di Leonardo, del quale egli fu il solo dell'antica scuola milanese che divenisse imitatore; e se non per la grazia, certo pel rilievo delle figure, come lo prova quel suo quadro nella Pinacoteca di Brera, nel quale ai lati del trono di Nostra Signora, fra varii santi, si veggono genuflessi Lodovico il Moro, Beatrice sua moglie e due loro piccoli figliolini. Molto più vicino allo stile leonardesco appare nell'altro quadro che trovasi nella Galleria Borromeo, e si presume, attesa la sua data del 1502, che fosse una delle ultime produzioni del suo pennello, il quale ora non solo aveva acquistato più familiarità col fare del suo novello esemplare, ma ricercando più attentamente gli effetti del chiaroscuro, ed avendo nel medesimo tempo conosciuto in parte lo scopo trascendentale dell'arte cristiana, erasi molto illeggiadrito e ingentilito nei suoi tipi.

Borgognone — Ma il grande artista che precesse l'epoca inaugurata da Leonardo Da Vinci è Ambrogio Borgognone da Fossano, il quale superò quanti mai allora fiorissero in questa scuola, la quale attese le sue tendenze naturaliste sembra essere una derivazione di

quella di Padova ove lo Squarcione nel suo appassionato amore per le grandiose reliquie di Grecia e di Roma, senza avvedersene ammorbava di paganesimo la casta e semplice scuola sostenuta dai due valenti giotteschi, l'Altichieri e l'Avanzi. Ma ciò che ora sorprende si è che il Borgognone, comunque vissuto fra artefici, i quali a ben altre fonti che a quelle dell'ascetismo, attingessero le loro ispirazioni, e fiorito in un'epoca nella quale in Milano tutto nell' arte cominciava a sperimentare gli effetti dell'arrivo di Leonardo Da Vinci, non saprei dire come, ebbe uno stile sostanzialmente diverso da quello dei suoi connazionali, e senza mai lasciarsi sopraffare dall'influenza leonardesca, i tipi e le composizioni di Francesco Francia pare che fossero il suo esemplare, come quello che meglio corrispondeva alle sue mistiche tendenze.

È tale la simiglianza che si trova fra questi due pittori, che talora fra i tipi delle loro figure si scorge visibilmente la più perfetta identità, e chi avrà visitato la Pinacoteca di Berlino, nella quale è più comodo potere instituire questo genere di confronto, siccome quella che possiede varii quadri di questi due artefici, avrà sicuramente notato come il Borgognone s' inspirasse nelle composizioni del mistico pittore bolognese. È ben nota quella tanto leggiadra e gentile rappresentanza che il Francia infiorò di vera poesia cristiana, dipingendo la Vergine prostrata ad adorare il suo pargoletto addormentato in mezzo ai fiori, che oggi trovasi nella Galleria di Monaco: questa sublime e vaghissima spirituale composizione pare che fosse di grande attrattiva alla devota e mistica immaginazione di Ambrogio Borgo-

gnone, il quale, non meno poeticamente, e con la stessa elevata espressione, la dipinse due volte nella chiesa della Certosa di Pavia, e, non contento ancora, la riprodusse per la terza volta, come si vede dal quadro esistente nella reale Galleria di Dresda.

Nel vedere con quanta spiritualità e devozione, con quanto affetto e celestiale soavità il Borgognone rappresentasse le sue sacre immagini, e prendendo ancora in considerazione la sua vita contemplativa passata sin dalla giovinezza nella solitudine della Certosa, della quale ei fu l'architetto ed il pittore, ci sembra scorgere in lui il medesimo carattere religioso e le stesse ascetiche ispirazioni del beato pittore di Fiesole, al par del quale parve intieramente consacrato all'arte cristiana, cui egli coltivò con una scrupolosità e con una devozione così profonda, che ben giustamente è stato chiamato l'Angelico della Lombardia. Piene di sentimento e di finissima espressione le sue pitture parlano al cuore il linguaggio dell'affetto il più puro, il più soave; l'inebriano di celestiale letizia, l'infiammano di santa carità, di pietosa devozione, talchè le anime pie provano quasi quelle medesime sante estasi, a cui il Borgognone si abbandonava dinanzi alle sue ascetiche e mistiche composizioni.

Or questo ineffabile incanto noi lo sperimentiamo tanto nel contemplare le prime sue produzioni, quanto quelle della maturità del suo talento, nelle quali la perfezione tecnica non è in disaccordo con l'idealità della espressione, la quale, bisogna pur dirlo, è assai più felicemente raggiunta nelle sue ultime pitture, che nelle prime, come si vede manifestamente dalle opere alla Certosa, e dagli altri quadri fatti consecutivamente con

uno spiritualismo e un tecnicismo sempre crescenti; di maniera che potrà dirsi, che il progresso del suo pennello fosse quasi in ragione diretta della elevatezza e nobiltà della sua calma e contemplativa fantasia.

Guardatelo nel quadro della cappella del Crocifisso alla Certosa, ed in quella stessa composizione, cioè nel gruppo delle pie donne che sorreggono la Vergine svenuta, vedrete come questo devoto e mistico pittore cominciasse di già ad allontanarsi da quella rigidità e durezza che appare nelle altre figure; e volgendo poi l'occhio sul quadro della cappella di Sant'Ambrogio, tutto qui, sì tecnicamente che spiritualmente, mostra un miglioramento, che sempre più diviene sensibile a misura che ci avanziamo ad esaminare le altre sue pitture, specialmente quelle a fresco che adornano la tribuna dell'apside. In questi dipinti il Borgognone à messo in opera tutti i mezzi, cui egli aveva gradatamente acquistati per dilettare i sensi, i quali mentre trovano di che pascersi in quel fare più grandioso, in quelle forme più perfette, in quelle movenze più graziose, lo spirito è pienamente sodisfatto dalla dolcezza e candida gentilezza dei tipi, dalla idealità della soave e celestiale espressione, con che seppe tanto divinamente il Borgognone abbellire il volto santissimo della Vergine e delle altre figure, e in un modo così mistico, che fu quello senza dubbio il primo esempio della sublimità, a cui si elevò la sua esaltata immaginazione.

Sembra però che in sì notabile ingentilimento di tipi, molto ci abbia eziandio influito il Perugino, il quale nel tempo che il Borgognone lavorava in questa chiesa, venne ad esporre il magnifico ed incantevole

quadro, che tuttora vi si vede senza le parti laterali che furono trasportate in Milano. Mirando continuamente un'opera così ricca di tante bellezze ideali, sparsa di tutte le ineffabili delizie del misticismo, e in cui la soavità e la gentilezza diffondono da per tutto un incanto indefinibile, ne doveva venire di conseguenza che il Borgognone facesse in questi suoi grandiosi affreschi trasparire l'influenza esercitata da quell'inspirato pittore umbro sulla sua poetica immaginazione, e da allora in poi, spaziando sempre nelle sublimi regioni, nelle quali sulle traccie del Vannucci cominciava a internarsi più profondamente, i tipi delle sue vergini e dei suoi angeli, non che dei santi, apparvero molto più celestialmente e più seraficamente espressivi.

Questo suo maggiore spiritualismo si vede in tutte le opere fatte dal Borgognone posteriormente all'epoca in cui il Perugino andò a deporre nella chiesa della Certosa il suo mirabilissimo quadro, e più di qualunque altro suo dipinto eseguito in questo ultimo periodo della sua carriera artistica, è in assai bella guisa dimostrato dal ragguardevolissimo quadro che fece per l'altare di sant'Anna nella chiesa dell'Incoronata di Lodi, nel quale è impresso tutto lo slancio della devota e mistica sua fantasia; che senza mai abbandonarlo lo mise in stato di produrre delle opere per espressione celeste sempre più meravigliose, come l'altra eccellentissima pittura eseguita nel 1508 per la chiesa di Santo Spirito a Bergamo, che può andar gloriosa di possedere una delle più preziose e magnifiche produzioni dell'arte cristiana. Rappresenta l'assunzione di Nostra Donna al cielo, ed è figurata con tanta celestialità ed insieme con tanta ener-

gia, che poche altre volte questo argomento è stato trattato con uguale elevatezza e finezza d'espressione. Felicissimo il Borgognone nel tipo di Maria, lo fu ugualmente nel carattere delle teste degli apostoli, i quali, estatici e pieni di santo e divino affetto rimirano la Vergine che vola al Cielo per sedere accanto del suo divin Figliolo.

Quattordici anni dopo, il Borgognone riprodusse col medesimo fervore religioso questo medesimo soggetto, ed il quadro trovasi esposto nella Pinacoteca di Brera. La Vergine con le mani giunte, con un volto raggiante di paradiso è circondata da varii angeli graziosissimi che suonano diversi strumenti; altri quattro le sostengono il manto, mentre due altri librati in aria stanno per porre sul di lei capo la corona di regina dei cieli. La è una scena piena di tutta quella poesia che questo artefice sapeva con tanta profusione versare nelle sue rappresentanze, fra le quali questa occupa un posto assai distinto, e non pure per l'efficacia e la dolcissima armonia di che risuona la parte superiore del quadro, ma per la bellezza del carattere delle teste degli apostoli, che, stupefatti, sono tutti rivolti al cielo, ove si compie il glorioso prodigio, a cui per divino favore assistono sant' Ambrogio e sant' Agostino, san Gervasio e san Protasio. In tutte queste figure l'espressione è sommamente toccante, e si vede ancora che il Borgognone sia stato del pari felicissimo nei modi pratici del pennello, imperocchè quelle teste sono toccate con gusto veramente squisito, trattate con rara fusione di ombre, e condotte con una finitezza quasi quasi leonardesca.

Percorrendo così felicemente il campo della pittura

mistica, il Borgognone era divenuto il pittore preferito lorquando trattavasi di dipingere quelle sacre immagini e quelle composizioni che erano di culto particolare della pietà popolare. Innumerabili infatti sono le opere con le qnali questo artefice sodisfece alle pie intenzioni delle anime devote e delle comunità religiose, le quali nelle di lui rappresentanze trovavano tutta quella efficacia d'espressione per cui i fedeli provano un dolce conforto, volgendo alla santa Madre d'ogni misericordia le preci loro. Si può vedere nelle chiese, nelle private e pubbliche gallerie di Milano, con qual profondo sentimento di fede e di carità questo poetico pittore riescisse a manifestare il concetto cristiano, e l'affresco in una cappella a Sant'Ambrogio, rappresentante Gesù Cristo fra due angeli, tutte le altre pitture fatte in Sant'Eustorgio al Corso di Porta Ticinese, ed a preferenza di tutte le opere affresco nella cupola di San Simpliciano di Milano, bastano a far conoscere come il Borgognone sapesse col suo mistico pennello insinuarsi profondamente nel cuore dei pietosi devoti. Quest'ultimo affresco poi avanza di gran lunga quanto egli aveva fatto precedentemente, ed in quanto alla grandiosità con la quale è condotto, supera forse ancora tutte le produzioni di quel tempo. Qui è veramente ove il Borgognone facendosi avanti con un fare più libero e più corretto comparisce grande maestro tanto nella tecnica dell'arte, quanto poi più nell'ideale della pittura che è l'espressione, in cui mostra una finezza, una inspirazione così delicata ed estremamente gentile, che oso dire non potersi vedere l'uguale anco in tutti i pittori della scuola mistica. Ed il pregio singolarissimo di questo magnifico

dipinto è quello che tutto in esso è stupendamente armonizzato, o per esprimerci meglio, la bellezza del colorito e delle forme è egregiamente in accordo con la grazia e la soavità della tanto efficace espressione. Questo affresco è ciò che di più magistrale escì dai pennelli del Borgognone, e ponendo in confronto le mezze figure dei profeti e degli evangelisti che egli dipinse nella chiesa della Certosa con le pitture di san Sempliciano, frapponendo fra queste e quelle gli affreschi che eseguì nella chiesa della Passione, e dei quali avanzano soltanto nella volta della sagrestia le mezze figure dei fondatori, e dei santi personaggi dell'Ordine, si vedrà di leggieri qual notabilissimo avanzamento facesse di tempo in tempo il pennello e l'immaginazione del Borgognone, il quale in ultimo mostrò, specialmente nell'espressione, tanta elevatezza mistica, sopra la quale forse giammai s'inalzò l'istesso spiritualismo del beato pittore di Fiesole.

— Della medesima età del Borgognone, e quale buono artefice, è nominato Giandonato Montorsano, il quale, per essere stato chiamato a dipingere una Crocifissione nel refettorio delle Grazie, ove Leonardo da Vinci eseguì il suo famoso Cenacolo, pare che sia stato uno dei più rinomati che allora fossero in Milano. Che fosse un abile artefice, niuno di certo potrà negarlo di fronte a quella bella pittura, in cui tutto è condotto con sufficiente maestria, e vuoi per la copia dèlle figure ben disposte, vuoi per l'evidenza delle mosse e delle fisonomie, vuoi ancora per la freschezza singolare del colorito, l'intelligenza della prospettiva, la grandiosità della benintesa architettura, questo è il miglior dipinto che mai facesse il Montorsano; il quale espresse quei soldati che giuocano le

vesti del Redentore con tale verità ed evidenza, che senza dubbio si vede in essi l'attenzione e l'impegno di vincere. Lì è un misto di plastica e di pittura, come usarono i Milanesi fino a Gaudenzio Ferrari, e vi si vedono fatti di rilievo nimbi di santi e ornamenti d'uomini e di cavalli.

— Non inferiore al Montorsano fu Ambrogio Bevilacqua, del quale nella Pinacoteca di Brera in Milano resta uno degli ultimi suoi lavori, ed è una tavola nella quale fra san Giobbe e san Pietro martire vedesi assisa in trono la Vergine, la quale sorregge ritto sopra un ginocchio il suo divin figliuolo, che tenendo con la sinistra un uccellino, benedice con la destra un devoto che gli sta dinanzi a mani giunte inginocchiato. Poco corretta nel disegno, è pregevole questa pittura per la soave dolcezza dei tipi, nei quali l'espressione è di molto effetto; e ciò compensa assai bene la fiacchezza del pennello, che molto più energico e vigoroso appare in quel suo lavoro, eseguito negli anni della sua gioventù per una cappella della chiesa di Santo Stefano, rappresentando i tre santi protettori di Milano, sant' Ambrogio, san Gervasio e san Protasio; immagini piene di devote e patriottiche inspirazioni, e innanzi alle quali andarono a pregare il dì 26 Decembre 1476. Girolamo Olgiato, Gianandrea Lampugnano e Carlo Visconti pria che arrivasse il duca Galeazzo Maria, cui trucidando nella medesima chiesa, liberarono la patria da un orribile mostro d'iniquità.

— Avventuratamente la signoria di questo novello Nerone non ebbe lunga durata, ma in quei dieci anni che ei resse Milano, commise tante scelleratezze, e diede

tante prove di sfrenata libidine, di eccessiva crudeltà, di disumana superbia, che non si crederebbe aver condannato un contadino a mangiare una lepre viva e con la pelle, e così morirsi, per avergliela ammazzata; non si crederebbe che i Milanesi poterono per quel decennio sopportare a loro Duca colui che fatte a forza trafugare onoratissime fanciulle, le assoggettava a sodisfare le disoneste sue voglie, dandole poi a saziare quelle dei suoi dissoluti compagni e dei suoi servitori; non si crederebbe finalmente esservi stato un uomo che abbia fatto chiudere in una cassa e sotterrato vivo Pietro Orago, e fatto morire di fame un prete, solo perchè aveva egli predetto al medesimo che sarebbe vissuto altri soli undici anni. Qual differenza fra questo Duca ed il di lui genitore Francesco!

— Il suo potere fu tuttavia inaugurato con l'arrivo di un grande artista in Milano, il quale, specialmente per le cose architettoniche, introdusse in Lombardia il vero gusto dell'arte, che egli profondamente conosceva. Questo valentissimo maestro è Bramante Lazzari, il quale vuolsi che si recasse in Milano nell'anno seguente a quello in cui Galeazzo Maria successe al padre, vale a dire nel 1467, nell'anno medesimo in cui il dì 25 Luglio ebbe luogo la battaglia di Molinella fra i repubblicani fiorentini e la fazione medicea, in aiuto della quale il Duca di Milano mise in campagna un corpo di seimila uomini.

Bramante — Giunto Bramante nella capitale lombarda, trovò subito molte valevoli occasioni per far di buon'ora mostra del suo chiarissimo ingegno, e fare, quasi direi, prevedere in lui l'ampia mente dell'ardimen-

toso architetto che associò il suo nome a quello di Michelangelo per la costruzione, o almeno per la concezione della più grande, più magnifica e sontuosa basilica che vanti il mondo cristiano. E non solo egli era profondissimo in architettura, per cui in Milano si fece un nome grandissimo, riedificando la chiesa di San Celso, oggi distrutta, e varii altri monumenti, fra i quali primeggia la cattedrale di Pavia, rifabbricata sopra un suo novello disegno, e rimasta incompleta; ma esercitò anco con esito felice la pittura, e Milano, e Bergamo, ed altre città si valsero del suo pennello per farne decorare i templi e i palagi.

Il suo maestro fu quel fra Bartolommeo d'Urbino, soprannominato fra Carnevale, del quale la patria à qualche lavoro, su cui dicesi che Raffaello abbia studiato per non trovarsi in quella città cose migliori. Questo ci viene riferito dal Vasari, il quale non dice quali opere facesse Bramante in Milano, ove si cooperò pel compimento della sontuosa Basilica, sodisfacendo alle nobili e patriottiche sollecitudini dei Milanesi che volevano vedere al suo termine quel maraviglioso edificio.

Ma al silenzio dello storico aretino supplisce il De Pagave, il quale diligentemente si è dato a ricercare le più minute vestigia di questo artefice così distinto, e mercè le sue accurate indagini, non solo si è potuto conoscere le pitture fatte da Bramante in Lombardia, ma si è risoluta una questione, che à dato luogo a tante diverse opinioni, e che noi fra poco esporremo, denudata da tutti gli ingombri pei quali sembrava irresolubile.

La fu quasi una fatalità che su tutti i lavori a fresco, fatti da Bramante nei pubblici luoghi di Milano, il

tempo abbia passata la sua mano distruttrice, e soltanto nelle stanze dei Palazzi Borri e Castiglioni si conserva tuttora qualche cosa del suo pennello. È di lui, secondo il De Pagave, la natività del Redentore, dipinta a fresco nel cortile della Zecca vecchia, ascritta dal Vasari a quel Bramantino milanese che in Roma dipinse in concorrenza di Piero Della Francesca. Noi però abbracciamo l'opinione dello scrittore milanese, siccome appoggiata sopra un'antica tradizione che à costantemente nella capitale lombarda tramandato ai posteri quella pittura come opera del Lazzari, del quale ancora si vede nella chiesa di San Sebastiano il martirio di questo santo, che debbe ritenersi fra le migliori cose che di lui si citano, per essere condotto con uno stile, che appena lascia scoprire qualche piccola traccia della maniera dei quattrocentisti.

E non poteva essere diversamente in un artefice che disegnava magistralmente, e a cui la natura aveva dato un ingegno che spiegando le ali, talora raggiunse le grandi sommità. È vero che la sua elevatezza paresse maggiore nell'architettura, ma come pittore, se non uguagliò i grandi, maneggiò il pennello in modo, che da ben pochi del suo tempo è stato superato; malgrado quelle sue proporzioni quadrate e un po' tozze, quei suoi lumi troppo risentiti nelle carni, quella sua leggiera ombra di crudo che trasparisce dal colorito, che d'altronde è vivace e staccato dai fondi, e quella poca flessibilità che scorgesi nelle sue pieghe, per essersi servito di modelli ai quali adattava vesti di tela incollata e di carta, come usò il Mantegna, al par del quale si esercitò molto a copiare gessi, donde poi venne a formarsi un

metodo presso a poco identico a quello del grande maestro padovano.

È facile poi nelle mosse, animato nei volti, grandioso nei concetti, beninteso nella composizione, e profondissimo nella prospettiva, in cui si sono del pari distinti tutti gli artisti lombardi. Ciò è quanto si osserva nelle sue opere che rimangono in Milano, ove nella Pinacoteca di Brera è la tela rappresentante Gesù Cristo crocifisso fra i due ladroni. La scena è popolata di molte figure, ben variate nelle movenze, con bel carattere di teste, e con una espressione di dolore profondamente sentito; ve ne è qualcuna poi di un genere grandioso, e segnatamente quella del vecchio che vedesi al lato destro della composizione, ancora questa con grande intelligenza distribuita. Su tutte distinguesi la figura del san Giovanni, più scelta e più naturalmente panneggiata delle altre, le quali in generale peccano di ridondanza nelle vestimenta, le quali pel metodo sopraccennato difettano nelle pieghe di fluidità e di naturalezza; difetto che è molto più sensibile in quella figura che sostiene fra le braccia la Vergine madre svenuta. Il nudo tanto nella figura del Redentore, quanto in quella dei due ladroni, è disegnato con verità di forme, e mostra in tutto grande intelligenza d'anatomia, senza che risenta di quella specie di secchezza che scorgesi ancora in molti di quel tempo, e nelle prime opere dell'istesso Bramante; il quale per conformarsi allo spirito dell'epoca pose ai lati della croce un angelo e il demonio in atto di adorare l'estinto Salvatore; cosa strana, ma facile a vedersi nei dipinti di quel secolo.

Si è creduto che fossero di Bramante gli affreschi

della cappella di San Brunone alla Certosa di Pavia, ma altri ritengono che sieno di Ambrogio Borgognone, e rivendicano ai fratelli Piazza quella tavola all' Incoronata di Lodi, attribuita eziandio da alcuni a Bramante. Molte sue pitture però trovansi a Bergamo, ove dipinse a chiaroscuro alcuni filosofi nella sala, ed altri in colori nella facciata del palazzo del Podestà, una Pietà per la chiesa di San Pancrazio, ascritta al Lotto dal Porta, che citò nei dipinti di Bergamo quella discesa dello Spirito Santo che trovasi ora nella collezione Vallardi a Milano; opere tutte assai stimate, come i quattro Evangelisti che Bramante aveva dipinto in Santa Maria della Scala con artificio mirabilissimo dal sotto in su, e ai quali, come a tante altre eccellenti pitture, è stato dato vandalicamente di bianco.

— Il Lazzari ammaestrò nell'arte Nolfo di Monza, il quale su i suoi disegni dipinse una storia nella chiesa di San Satiro, nella di cui elegante sagrestia edificata da Bramante si vedono varie altre pitture della medesima epoca, e che sembrano indubitatamente della mano di Nolfo.

I due Bramantini — Agli stessi insegnamenti di Bramante fu altresì Bartolommeo Suardi milanese, detto Bramantino, soprannome che diede origine ad una questione, se mai questo scolare del Lazzari, sia o no, quello stesso Bramantino milanese, ricordato dallo storico aretino nella vita di Piero Della Francesca. Le parole con le quali si esprime il Vasari, e più ancora la diversità dei loro nomi c'inducono a ritenere per vera l'opinione del De Pagave, il quale crede che sotto il medesimo nome di Bramantino s'indicassero due artefici diffe-

renti, e molte ragioni infatti sorgono in sostegno di questa opinione.

Confrontando le parole dello stesso biografo d'Arezzo, la cosa risulta chiara nel modo ora espresso, imperocchè egli dice, che Piero Della Francesca condotto a Roma per Papa Niccolò V., lavorò in palazzo due storie nella camera di sopra, a concorrenza di Bramante da Milano. È manifesto da ciò, che nella prima metà del secolo decimoquinto fosse in Roma un artefice chiamato Bramante da Milano, ben diverso da quel Bramante Lazzari d'Urbino, fiorito in quei medesimi anni, e del quale ei partitamente descrive la vita.

L'istesso biografo quindi soggiunge che quelle pitture furono gettate a terra, insieme con alcune altre che aveva dipinte Bramantino, pittore eccellente dei tempi suoi. Ognun vede bene, che qui il Vasari distingue dal Bramante milanese un altro artefice chiamato Bramantino, e perciò si viene a conoscere tre Bramanti, due dei quali col nome di Bramantino; ed uno di questi è lo scolare del Lazzari, e l'altro è quello stesso Bramantino che in Roma aveva fatte teste così vivaci e di tal verità, che, per servirmi delle stesse parole del Vasari, la sola parola mancava a dar loro la vita.

Di questa opinione è stato appunto il De Pagave, il quale nelle sue note al Vasari, edito in Siena, distingue due Bramantini di Milano, dei quali il più antico si chiama Agostino Bramantino della famiglia dei Bramantini che tuttora sussiste in Milano; e questo che era a un tempo buon pittore ed architetto, è quello stesso Bramantino, che secondo il Vasari dipinse in Roma a

concorrenza di Piero Della Francesca, sotto il pontificato di Niccolò V.

L'altro Bramantino milanese fu Bartolommeo Suardi, che ebbe il soprannome di Bramantino, perchè scolare di Bramante d'Urbino, col quale perciò non deve confondersi; nè con Agostino Bramantino, siccome diversi d'epoca e di famiglia; e sì dell'uno come dell'altro si ànno delle opere che mettono in piena luce le loro diversità. Il Suardi fu anzi benemerito del Lazzari, e si sa che ove questi lavorava d'architettura, lo scolare operava di pennello, e tali esempi in Milano sono ovvii, e per citarne uno, la cappella dei Brivi in Sant'Eustorgio fu edificata sul disegno di Bramante Lazzari, e gli angeli della tribuna furono dipinti dal suo discepolo Bartolommeo.

Di ben altra opinione è stato il Lanzi, secondo il quale, il Vasari à preso un equivoco credendo che Piero Della Francesca e Bramantino dipingessero contemporaneamente sotto Niccolò V., e perciò riguarda come ideale l'esistenza di questo artefice, e crede che le pitture di cui parla il Vasari si debbano piuttosto a Bartolommeo Suardi. Anzi poi soggiunge che sarebbe vicino al vero chi credesse che quell'Agostino Bramantino sia quell'Agostino da Milano, allievo del Suardi, cui il Lomazzo dice peritissimo nel sottinsù, e che indica col nome di *Agostino di Bramantino milanese*, *pittore discepolo di esso Bramantino*, e che è forse quell'istesso artefice che lavorava in Bologna nel 1525; e chiamato *Agostino delle Prospettive*.

Apparentemente sembrerebbe così, ma lo storico della pittura italiana non adduce nè prove, nè ragioni

per convincerci della non esistenza di quel primo Bramantino milanese; e soltanto favorisce la sua opinione il nome di Agostino, con cui è pure indicato lo scolare del Suardi. Questa conformità di nomi parmi nondimeno che non sia di grande importanza, sembrandomi non probabile che quell' Agostino dipingesse nel Vaticano, non dico contemporaneamente ai due pittori citati dal Vasari, ma anco nella seconda metà del secolo decimoquinto, perchè, essendo scolare di Bartolommeo Suardi, alla di lui morte, avvenuta dopo il 1529, doveva essere ancora giovine, e perciò non solo di nessuna rinomanza per essere invitato in Roma molti anni avanti che andasse Raffaello a dipingere in quella sala medesima, che fu poi ridipinta dal sublime pennello di quel divino maestro; ma forse nemmeno nato nel 1484, quândo morì Piero Della Francesca; sicchè dobbiamo ritenere che il pittore concorrente di Piero Della Francesca sia un altro artefice, diverso da questo Agostino, e di un'epoca anteriore.

E mi sembra ancora improbabilissimo che il pittore, il quale lavorò nelle sale del palazzo Vaticano, fosse Bartolommeo Suardi, imperocchè vivendo sempre nel 1529, è assai probabile che nemmeno fosse nato nel 1453, nel quale anno morì Niccolò V., o che pur dovesse essere giovanissimo, e perciò non in istato di maneggiare i pennelli, molto meno poi di lavorare nel Vaticano, ove in tutti i tempi sono stati chiamati i più famosi pittori. Un'altra prova l'abbiamo eziandio dalle stesse sue opere, nelle quali Bartolommeo fa vedere sempre lo stile del maestro, finchè non andò a Roma, viaggio che egli dovette intraprendere molto più tardi dell'andata di

Bramante nella capitale lombarda, che al più presto ebbe luogo nel 1467, e perciò quando Niccolò V. aveva cessato di vivere, e forse ancora Piero Della Francesca; donde emerge l'anzidetta conclusione che il concorrente di Piero è un artefice più antico e diverso dal Suardi, e di quell'Agostino delle Prospettive.

A tutte queste incontrastabili ragioni si può aggiungere una prova di fatto, fondata su le opere medesime, tuttora esistenti, di questi tre Bramanti, ed il resultato di ciò finirà di mettere in evidenza la verità del nostro racconto. Abbiamo per antica tradizione, che quella pittura nella chiesa di San Pietro in Gessate, divisa in tre compartimenti architettonici, e rappresentante in quello di mezzo la Vergine sedente col bambino su le ginocchia, e nei lati due santi, presso i quali si veggono genuflessi due devoti, sia del pennello di un Bramante. Che questi sia quello di Urbino, non possiamo per nulla affermarlo, imperocchè non solo dagli abbigliamenti delle figure, specialmente da quelle dei due devoti, si vede che l'opera non può confondersi con le altre del Lazzari, ma dall'insieme si scorge chiaro essere in tutto lontana e dalla maniera, e dal tempo dell'artefice urbinate, essendone lo stile più antico di quello che veggiamo nei dipinti del Lazzari, ed in conseguenza più vetusto ancora dell'altro del Suardi, sicchè è d'uopo concludere col Rosini, che quella Nostra Donna in San Pietro in Gessate appartenga a quel Bramantino di Milano che lavorò in concorrenza di Piero Della Francesca, siccome quello che, operando sotto il pontificato di Niccolò V., cioè dentro quel periodo di tempo circoscritto dagli anni 1447 e 1453, fiorì in un'epoca un po' ante-

riore a quella di Bramante Urbinate e del di lui discepolo Suardi.

A cominciare poi dal Vasari, tutti gli scrittori s'accordano pienamente nell'attribuire all'altro Bramantino, cioè a Bartolommeo Suardi, quella Pietà che vedesi sopra la porta della chiesa di San Sepolcro, opera molto lodata da tutti, e tenuta per cosa rarissima pel modo con cui è dipinto il Redentore, il quale pare che volga le gambe verso qualunque punto, ove lo spettatore si pone a mirarlo.

Ora esaminando quest' opera, e ponendola in confronto con la pittura in San Pietro in Gessate, ben di leggieri ognuno potrà accorgersi della diversa loro maniera, la quale nel dipinto di Bramantino è molto più secca e tagliente che nel quadro ora citato dal Suardi; e questa diversità è ancora notabile qualora si paragoni a queste due pitture un lavoro del Lazzari, il di cui stile sta di mezzo a quello di Bramantino milanese, e del Suardi che in questo è il più inoltrato di tutti, cioè a dire, di un fare più moderno; e così risaltando tre maniere diverse, ancora per epoca, si avranno per conseguenza tre maestri diversi. Noi abbiamo fatto conoscere varie opere del Lazzari, dalle quali si vede che in generale lo stile di questo valente pittore, e grandissimo architetto, era presso a poco quello che allora fioriva negli stati romani: il quadro della Crocifissione nella Galleria di Brera, e, per abbondar d' esempi, la famosa stampa di casa Perego di Milano, rappresentante l'atrio di un magnifico e sontuoso tempio, ove sono ancora delle figure, fanno vedere una differenza sensibile di sti-

le, e in modo da non potersi confondere con l'autore di quel dipinto a San Pietro in Gessate.

Eccoci dunque pervenuti alla soluzione di una questione tanto complicata, e chi non vorrà negare che tre sono manifestamente le maniere delle opere che abbiamo citate in sostegno della nostra opinione, dovrà eziandio ritenere che tre furono altresì gli artefici che le dipinsero; cioè Agostino Bramantino autore della prima, Bartolommeo Suardi, detto Bramantino, autore della seconda, e Bramante Lazzari d'Urbino, autore della terza.

Suardi — Tutti tre furono valentissimi prospettisti, principalmente il Suardi, le di cui regole sono state riportate dal Lomazzo nel suo trattato della pittura. E come egli conobbe assai bene teoricamente la prospettiva, così la mise anco bene in pratica, talchè non v'è sua opera, in cui egli non si faccia conoscere per uno dei più grandi che in questa scienza abbiamo avuto. Si è visto quanto meraviglioso sia quel suo Gesù Cristo morto fra le Marie, dipinto alla porta del santo Sepolcro, e non meno ragguardevole è quella discesa al limbo nel monastero dei padri Cisterciensi, nel quale dipinto è sorprendente la bella maniera con cui à egli posate e degradate le figure, ed il modo singolare col quale le à divise in gruppi fra quei pilastri, che sfuggono eccellentemente.

Il colorito dal canto suo piace ancora per la verità e l'armonia delle tinte, le quali talvolta sono così vigorose, che pare d'avere guardato nei veneti; sul gusto dei quali infatti colorì quel quadro con la Vergine, sant' Ambrogio e san Michele, che vedesi nella Galleria

Melzi a Milano. Questa è una delle prime opere che Bartolommeo eseguì dopo il suo ritorno da Roma, ove pare che migliorasse non poco la maniera del maestro, cui egli aveva sino allora fedelmente tenuta. E questo suo miglioramento apparve nella scelta delle forme, nella giustezza delle proporzioni, e principalmente nel colorito e in un panneggiare più ampio e largo. Acquistò ancora maggiore grandiosità che lo distingue da moltissimi di quel tempo, e ciò più che in altro suo lavoro è notabile in quei profeti che aveva dipinti sugli sportelli dell'organo della chiesa diBrera, e che ora, dopo la soppressione degli Umiliati, si trovano collocati nelle pareti interne nel gran tempio di San Francesco.

Qui era stata trasportata da quella medesima chiesa una bellissima natività di Nostra Signora che non esiste più: era dipinta sul muro, e rovinò da sè. Questo quadro al par del precedente era mirabilissimo per la grandiosità dello stile, se non che in quello tuttora esistente vi sono scorti, ed una prospettiva che fanno vedere in questa parte il maestro grande. Nella Pinacoteca di Brera è la tavola della presentazione di Gesù al tempio, opera, più che per altro, assai bella per il carattere e l'espressione delle diverse figure, disposte però troppo simmetricamente. Malgrado qualche durezza, i panni son piegati con molta verità, ma nelle proporzioni, il Suardi non è stato abbastanza felice, imperocchè nella figura della Vergine e di san Giuseppe le parti inferiori sono piuttosto corte.

Molto distinte per l'efficacia e la nobiltà dell'espressione sono ugualmente nella medesima Galleria le due figure di santa Teresa e di santa Maddalena, atteggiate con verità e naturalezza, e con fisonomie così care,

gentili e graziose, che sono davvero avvenenti. Queste belle figure ci fanno rammentare di quell'affresco che prima era in piazza dei Mercanti, da dove segato, fu trasportato nella suddetta Pinacoteca. Rappresenta la Vergine a sedere sorreggendo su le ginocchia il suo fantolino, con ai lati due sante, una delle quali con le mani incrociate sul petto, e l'altra tenendo nella sinistra una tabella ove è scritto *Sol. Deo*, accenna con l'indice della destra il Verbo divino. Benchè siavi qualche piccola scorrezione di disegno, questa graziosa, espressiva ed elegante composizione è assai bella, e non pure per la diligente e facile esecuzione, per l'armonia ed il gusto delle tinte ben vigorose, per la naturalezza e la grazia della mossa del piccolo Gesù, per il rilievo, senza che perciò rinforzasse di molto le ombre, ma soprattutto per la leggiadria, l'amabilità e la dolcezza del grazioso e celestiale volto della Vergine, e per la soave espressione delle due Sante, e finalmente per quella vaghezza che il Suardi dolcissimamente à saputo spargere in tutti i lati di questo ancora ben conservato bellissimo dipinto.

— Nomineremo ora altri pittori meno valenti, ma che pur meritano d'essere rammentati. Un di questi è Felice Scotto, figliolo di quello Stefano lodato dal Lomazzo nell'arte di fare rabeschi, e noto per essere stato il maestro di Gaudenzio Ferrari, il più grande pittore che avesse la scuola milanese dopo Leonardo da Vinci. Di Felice si citano considerabili pitture a fresco nella chiesa di Santa Croce a Como, rappresentanti alcuni fatti della vita di san Bernardino, assai ragionevolmente composte, con bella espressione e varietà. Sono ancora ammirabili pel disegno e per un colorito più aperto di quello che

è solito vedersi nelle opere dei milanesi di quest'epoca; ciò che à dato luogo a supporre che egli derivasse da ben' altra scuola.

— Con Felice Scotto si annoverano nello stato altri pittori, con i quali si dà fine alla prima epoca di questa scuola, alla quale ascriviamo Bartolommeo Bononi e un Bernardino Colombano, nati in Pavia, ove l'uno lasciò una tavola in San Francesco, e l'altro nella chiesa del Carmine; un Andrea Passeri comasco, del quale la cattedrale della sua patria possiede una Nostra Donna fra varii apostoli, opera di stile tendente al moderno, meno nelle mani e nelle dorature delle vesti che ritengono sempre dell'antica maniera; e finalmente un Torso da Monza, non sempre lodato in tutti i suoi lavori fatti in Milano ed in patria; ma molto dal Lomazzo per quelle storie romane nella facciata del palazzo Landi in via dei Meravegli a Milano, sembrandogli cosa alla quale è quasi impossibile che altro possa aggiungere giammai, e mirabilissima tanto per le figure, come per l'architettura e la prospettiva veramente stupendissima; e tale apparve eziandio al Resta per la bontà, per la bellezza e la soavità spiegate da Torso in tutte le parti di questo bellissimo dipinto che il tempo à intieramente distrutto.

— Ecco quale era lo stato della scuola milanese dal risorgimento dell'arte sino all'epoca che prende le mosse da Leonardo da Vinci. Si è visto che i suoi progressi furono assai più lenti che altrove, e questa lentezza, più che a mancanza d'ingegni, debbe farsi dipendere dalle diverse tristi vicende e dalla mala signoria a cui soggiacque Milano. L'epoca più gloriosa della sua scuola è

quella che fu inaugurata dal grandissimo maestro fiorentino, il quale vi fu invitato da Lodovico il Moro nel 1483, quando questi si era di già dal piccolo Gian Galeazzo, figlio di Galeazzo Maria, fatto nominare suo tutore e governatore dello Stato. Questo fu il primo passo che doveva poi guidarlo alla signoria di Milano, di cui, vivendo il nipote, ne ottenne in seguito la investitura dall' imperatore Massimiliano I., finchè morto Gian Galeazzo di lento veleno nel castello di Pavia, si dichiarò nel 1494 alla suprema autorità dello Stato signore di Milano, contro i diritti del pronipote.

Ma la usurpata sua signoria non ebbe che brevissima durata, e contristata sempre da varie imperiose circostanze che nel tempo stesso in cui assediava in Novara il duca d' Orleans, il quale mostrava avere pretensioni al ducato di Milano pel matrimonio di Valentina Visconti col duca Luigi, lo costrinsero or a legarsi, e or a inimicarsi con Carlo VIII. di Francia, che già padrone di varie città, mirava ad insignorirsi di tutta Italia. Pacificatosi poco dopo con Carlo, si vede poscia costretto di chiamare in Italia Massimiliano I., in occasione della preponderanza che i Veneziani cercavano di prendere nella guerra di Pisa, si collega con i Fiorentini contro i Pisani, affin di diminuire l'influenza del partito francese in Italia, alla quale il successore di Carlo VIII., Luigi XII., aveva rivolte le sue mire, e particolarmente sul milanese, cui egli pretendeva che gli fosse devoluto in nome del suo avolo, marito della Valentina Visconti. Le sue pretensioni crebbero infatti a tal punto, che Lodovico dovette armarsi; ma senza nessuno aiuto, malveduto dal popolo, con poche forze, tradito per incredi-

bile viltà da Galeazzo da Sanseverino, uno dei due suoi generali, fu costretto nel Settembre del 1499 ritirarsi in Germania, seco portando i suoi due figlioli Massimiliano e Francesco, ed in pochi giorni tutte le città dello Stato, insieme alla capitale, liberamente si arresero al potere dei Francesi.

Fu allora che Bramante abbandonò Milano, ove con larghi stipendi era stato trattenuto sin dalla sua venuta da Lodovico il Moro, il quale, tornando felicemente nell'anno seguente alla riconquista del ducato, dopo sessantacinque giorni, tradito dai suoi soldati, mentre usciva di Novara travestito nelle file degli Svizzeri che si erano negati di battersi, fu fatto prigione dai Francesi, e condotto in Turena, dopo dieci anni di orrida prigionia, nella torre di Loches, lasciò miseramente la vita.

Malgrado questi sinistri avvenimenti, pei quali anco Leonardo dovette abbandonare la sua seconda patria, l'arte, che di già aveva gettate in Milano salde radici, non cessò di fare quello sviluppo, oramai indispensabile dopo i felici avviamenti dati alla medesima dal Vinci; il quale chiamato da Lodovico a dirigere un'accademia di disegno, aveva con le sue mirabili produzioni disseminato il vero gusto della pittura, e con i suoi precetti che pubblicamente dettava fatta conoscere ai giovani artisti milanesi la via che dovevano tenere per giungere alla perfezione dell'arte. Vedremo in seguito come dall'arrivo del grande maestro fiorentino rapidamente questa scuola progredisse, e il numero degli allievi che accorrevano a udire le di lui lezioni, gli abili artefici che si formarono su i di lui insegnamenti, la estrema venerazione dei discepoli, i quali incessantemente riproduce-

vano le sue opere, e con le medesime inspirazioni ne imitavano ottimamente lo stile, tutto ciò prova i nuovi e grandi progressi fatti dalla scuola milanese, dal momento in cui alla sua direzione comparve Leonardo da Vinci. Dimenticando per ora gli abbellimenti che Milano deve alla munificenza e all'amore di Lodovico per le arti, l'avere egli invitato Leonardo nella sua capitale affidandogli la direzione degli studi dei giovani artisti, basta perchè i milanesi rammentino sempre con riconoscenza il nome dello sventurato Sforza, il quale con patriottico entusiasmo profuse immensi tesori onde abbellire di superbi monumenti architettonici Milano, e fece ancora di tutto perchè la pittura in Lombardia brillasse della più fulgida luce.

RISORGIMENTO
DELLA PITTURA

SCUOLA DI PIEMONTE
EPOCA PRIMA

Se in uno stato infelice abbiamo visto l'arte in Milano nel tempo medesimo che in Firenze per opera di Giotto era salita a sì alto grado, in punto migliori condizioni noi la troviamo nel secolo decimoquarto in Piemonte, ove nella stessa capitale non eravi stato ancora un pittore, e sembra che per lungo tempo la pittura siavi stata esercitata da artefici venuti da altrove. Non debbe però credersi che la causa di ciò, più che ad altro, si voglia assegnare a mancanza d'ingegni, che bene anderebbe errato chi credesse così, essendo stato il Piemonte in ogni tempo ferace di menti peregrine in ogni ramo dello scibile umano, nella di cui storia vanta delle pagine gloriose, come in quella delle armi, in cui i principi della casa di Savoia si sono sempre mai distinti.

Posto alle falde delle Alpi, come avanguardia, il Piemonte sin dal medio evo è stato lo scudo d'Italia, per cui, sin d'allora à dovuto sempre sostenere delle guerre, le quali se ànno aggiunto nuovi allori di gloria, ànno impedito perchè le arti belle vi fiorissero. Infatti prima del 1317 non si conosce in quelle contrade verun monumento dell'arte rigenerata, e soltanto di quell'anno si cita una tavola nella chiesa di San Francesco di Chieri. È probabile però che anteriormente a questo tempo fossero ancora in quelle parti altre pitture, perite forse nei tanti rivolgimenti successi. Quella tavola rappresenta Nostra Donna col puttino Gesù fra varii santi, e san Giovanni Battista che tiene un agnellino: al di sotto oltre a quella data si legge: *Johannes pintor pinxit;* ma questa iscrizione, sebbene ci faccia conoscere che l'opera sia del pennello di un maestro Giovanni, non ci indica se egli fosse piemontese; ciò che dobbiamo piuttosto rinunciare, essendo l'opera condotta sul migliore stile giottesco.

Questa derivazione di Giovanni dal gran caposcuola fiorentino, c'induce a supporre che egli fosse toscano, e forse venuto da Firenze con quel maestro Giorgio, che lasciate le rive dell'Arno, passò in Torino ai servizi di Amedeo V., per ordine del quale dipinse nel 1314 nel castello di Ciamberi, e nel 1318 al Borgetto; e poichè lo veggiamo sette anni dopo dipingere la cappella del Principe a Pinerolo, si deve dire che questo artefice fosse ancora adoperato dal successore di Amedeo, il quale da due anni era morto in Avignone alla corte del papa. Il suo stile era quello che allora dominava nella scuola fiorentina, da dove estendevasi in tutta Italia, e

se non si può chiamare un discepolo di Giotto, ne fu di certo un vero imitatore.

Ma dopo l'epoca di questo pittore, rimane un vuoto di molti anni, senza che mai fosse interrotto dal nome di qualche artefice, quantunque frattanto si citi in Torino una immagine della Vergine della Consolazione di anonimo pennello, che ritiene molte cose del fare giottesco. Forse tanta scarsezza di artefici e di opere sarà stata originata dalla guerra che il conte Eduardo, figlio di Amedeo V., ebbe a sostenere col Delfino di Vienna per questioni puramente feudali sino al 1334, in cui quando già era successo alla contea il di lui fratello Aimone, ebbero fine le ostilità delle due parti, mediante la pace trattata dal re di Francia.

L'anno dopo alla conclusione di questa pace, Filippo di Piemonte ritolse al re Roberto di Napoli la città di Torino, ma dappoi ei non sopravvisse che poco, essendo morto nell'anno medesimo in cui compì la sua conquista, alla quale successero alcuni anni di pace. Però questa non poteva produrre veruno effetto benefico per l'arte, imperocchè lo stato non andò molto che si trovò novellamente in guerra, e nel 1340 Jacopo, che alla morte di Filippo era successo al principato di Piemonte, assaltò ed arse in gran parte Saluzzo, menandone prigione il marchese Tommaso con i suoi due figlioli; e l'anno appresso alla notizia della morte del re Roberto, ebbe spontaneamente la signoria di Alba, e nello spazio di altri cinque anni, molte città che la casa di Provenza aveva in Piemonte, vennero in potere di tutti i principi di Savoia.

È ben chiaro che a causa di queste vicende le arti

non potevano in Piemonte mettere le loro radici, e molto meno poi in uno stato governato da principi assoluti, i quali lungi di favorire lo sviluppo intellettuale dei loro popoli, cercavano soffocare ogni germe di sapienza e di virtù. Il pestifero soffio della tirannide, e le guerre continue erano adunque le due principali cagioni che impedivano nel Piemonte il rinascimento delle arti. Infatti dopo poco gli avvenimenti che abbiamo narrati, le ostilità fra la Savoia-Piemonte ed il Monferrato per le contese tra i Guelfi e i Ghibellini del Canavese, riprendevano maggiore vigore a causa della spontanea sottomissione d'Ivrea al marchese Giovanni di Monferrato; sottomissione che la casa di Savoia non poteva permettere per i diritti che dal vescovo ne erano stati conferiti al conte Aimone nel 1337; ma avventuratamente la contesa fu rimessa all'arbitrato dell'arcivescovo di Milano, ed in forza della sua decisione fu firmata la pace tra i principi dell'una e dell'altra parte, ed il possesso della città ed il territorio d'Ivrea passò *pro indiviso* in godimento alle due case di Savoia e di Monferrato.

Nè in migliori condizioni si trovarono le arti, quando alla testa della casa di Savoia era Amedeo VI, detto il Conte Verde, quantunque egli avesse tutti i requisiti per divenire un grande promotore delle arti. Ma vuoi che ancora non ne gustasse intieramente le bellezze, vuoi che le sue tendenze militari ne lo distraessero, è un fatto che tutte le sue mire relativamente all'interno prosperamento dello stato riguardavano soltanto l'amministrazione governativa, anzi che il felice risorgimento delle arti. Infatti quali sono i monumenti che

attestano della protezione da questo principe elargita alle arti? All' incontro poi tutto fece pel benessere dei popoli, e udendo che suo cugino Jacopo di Piemonte tiranneggiava i sudditi, lo spogliò del principato per qualche tempo, e restituendoglielo, l'assoggettò sempre alla sua suprema autorità, cui il Conte voleva estendere eziandio sopra il Monferrato, e a tal fine si strinse con Galeazzo Visconti, e nel 1364 era di già aperta la guerra tra Saluzzo e Savoia-Piemonte. Ma questa lega non durò lungamente, imperocchè il Conte, considerando per la Savoia importantissimo il possesso del Monferrato, e vedendo che sul medesimo aveva di proposito il duca di Milano rivolte le sue mire, credè giusto per i suoi interessi rompere l'amicizia del Visconti, e favoreggiare il marchese di Monferrato. Nel tempo di questa guerra contro i Visconti, Amedeo VI portò le armi contro un loro alleato, il marchese Federico di Saluzzo, ed in quella occasione, dichiarando questi, nel 1375, il suo marchesato feudo francese, l'imperatore germanico considerò ciò come una violazione dei diritti che egli, come re d' Italia, aveva su quello Stato, e per esercitare la sua giurisdizione, ne diè l'investitura al Conte Verde.

Questi novelli acquisti accrebbero maggiormente il suo potere, il quale venne ad estendersi molto più, quando Luigi d' Angiò gli concesse solennemente tutti i diritti che la sua casa ed il re di Napoli potevano vantare sul Piemonte. Ciò ebbe luogo nel 1381, vale a dire, due anni avanti che morisse, e quattro anni dopo che Amedeo, avuta per la morte di Jacopo di Pie-

monte, la signoria di Torino, aveagli prestato giuramento di fedeltà.

Barnaba da Modena — Da ciò che si è detto ben si vede come il Conte Verde s'occupasse più dell'ingrandimento della sua signoria, che di promuovere fra i suoi sudditi l'amore per l'esercizio delle arti; le quali nella seconda metà del secolo decimoquarto, quando in Firenze erano spenti Masolino da Panicale, il Beato Angelico e Masaccio, non avevano per anco sparso nel Piemonte, che una assai debolissima e pallida luce. Nondimeno l'epoca del suo dominio fu per le arti meno infelice di quella dei suoi predecessori, imperocchè fu nel tempo della sua signoria, che Barnaba da Modena, cui abbiamo ricordato nella patria scuola, si recò in quelle contrade subalpine, e nell'anno medesimo in cui Amedeo successe al di lui genitore, dipinse per l'altare del coro notturno dei padri Conventuali della città d'Alba una tavola nella quale rappresentò due angeletti che stendono un panno sul seggio ove siede la Vergine che allatta il bambino Gesù. In questa tavola che andò perduta nell'atterrarsi di quella chiesa, si osservava una grandiosità di stile ed una precisione di contorni non comune in quell'epoca, ma il panneggio, benchè gettato con ricchezza, nelle pieghe lasciava sempre scoprire la secchezza dei suoi contemporanei. Sembra però che Barnaba qualche anno avanti fosse in Torino, ove nel 1370 lasciò una tavola nel convento di San Domenico. Vi si vede effigiata Nostra Signora col suo divin figliolo, assai vivacemente coloriti, con panni ben condotti, ma di una maniera piuttosto secca, dura e tagliente. A piè, in lettere d'oro, è scritto: — BARNABAS . DE . MUTINA . PINXIT . MCCCLXX.

È ignoto se questo pittore modenese abbia fatte altre pitture nel Piemonte, il certo si è che in quelle parti non si trova più nulla del suo pennello, se si eccettua però quell'altra tavola ai Domenicani di Rivoli, quasi simile in tutto a quella che egli fece per Alba. Sembra d'altronde che Barnaba non amasse di dimorare sempre in un luogo, veggendolo ora lavorare in Bologna, ora in Pisa, ma sempre lontano dal suo paese natio. Infatti nel 1367 egli trovavasi a dipingere in Bologna, e la tavola che prima vedevasi in questa città, adesso è nello Istituto artistico di Staedel a Francfort sul Meno. Sopra un fondo d'oro, a tempera, Barnaba effigiò la Vergine che tiene nelle braccia il suo pargoletto Gesù; e questo dipinto pregevolissimo per la grandiosità dello stile, per la trasparenza e la vivacità delle tinte, lo è del pari per l'iscrizione nella quale si legge: — BARNABAS . DE . MUTINA . PINXIT . MCCCLXVII.

Dei due quadri di Barnaba citati dal De Morrona, quello di una maniera più grandiosa, e rappresentante l'incoronazione della Vergine con san Francesco, san Lodovico, sant'Antonio da Padova ed il beato Gherardo, andò perduto, e soltanto esiste l'altro che vedesi nel tabernacolo di casa Zucchetti presso la porta maggiore della chiesa di san Francesco. Vi è effigiata in mezza figura Nostra Donna che nutrisce col proprio latte il suo divino infante, sotto una tenda rossa rabescata a oro, e sostenuta da quattro angeletti, dei quali appaiono soltanto le teste, lavorate assai diligentemente. In alto, in due vani rotondi, sono dipinte in piccole proporzioni le figure della Vergine Maria e dell'angelo annunziatore; ed in tutte queste fi-

gure si ammira un miglioramento di stile veramente grande. Il nudo del Gesù è disegnato correttamente, ed oltre il bell'impasto delle carni della Madonna, il colorito appare da per tutto vivace ed ardito.

Un altro bellissimo lavoro di questo artefice trovasi nell'Accademia delle Belle Arti di Pisa, ed è quella medesima tavola, che altre volte vedevasi nel monastero di San Giovanni dei Fieri. Rappresenta Nostra Signora a sedere in trono col suo divino infante ritto in piede sulle di lei ginocchia, e otto angeli attorno; due dei quali dinanzi genuflessi ànno nelle mani un cartello, in cui è un motto della sacra Scrittura. É un dipinto degno di grande ammirazione, e per la grazia del colorito, la vivacità e la forza del chiaroscuro, e la bellissima scelta dei tipi. Vi si legge il nome di Barnaba; ma per essere la tavola mancante delle due parti laterali, non si è potuto scoprire l'anno in cui egli la lavorò. Vi si vede nondimeno che Barnaba aveva di già fatto nell'arte qualche passo al di là di Giotto, e che perciò egli meritò d'essere annoverato fra i più buoni artefici italiani di quel secolo.

Il D'Agincourt dice d'aver visto nel 1785 un quadro di Barnaba, del quale al presente s'ignora l'esistenza. Alla tavola 133 ne riporta l'intaglio, dal quale si vede che il quadro, alto due piedi, sei pollici e tre linee, era diviso in quattro compartimenti, nel primo dei quali fra molti angeli genuflessi in atto di suonare diversi strumenti musicali era figurata la Vergine beatissima incoronata da Gesù Cristo; nel secondo il Redentore in croce nelle braccia di Dio Padre, con i quattro Evangelisti, la Vergine Madre e san Giovanni; nel terzo la

Madonna assisa in alto trono, alla quale un angelo presenta i donatari del quadro che le stanno dinanzi genuflessi a mani giunte; e nel quarto la crocifissione del Salvatore, con moltitudine di soldati a piedi e a cavallo, e la Vergine madre svenuta fra le braccia delle pie donne. Al di sotto di questi compartimenti sono dipinti i dodici apostoli, e nel terzo leggesi, senza l'anno, il nome di Barnaba da Modena. Lo scrittore francese ne loda la composizione, la facilità del disegno, la felice disposizione delle drapperie, la forza dell'espressione, ed il bell'effetto del colorito a tempera.

Dopo la scoperta di un documento (1), si è fortemente sospettato che il pittore di cui ivi si parla come chiamato a dipingere nel Camposanto di Pisa la storia di san Ranieri fosse Barnaba da Modena, e che la storia da lui dipinta fosse ancora una di quelle che veggonsi nel Camposanto, indicate sotto il nome di Simone Memmi.

Nella scuola senese, parlando di questo grande maestro, abbiamo fatto vedere che da ora in poi il Memmi debba escludersi dal numero dei pittori del Camposanto pisano, imperocchè le storie di san Ranieri che gli sono state attribuite, furono cominciate da un maestro Andrea, come consta per documenti, e terminate da un maestro Barnaba, che tutte le buone ragioni por-

(1) È stato tratto dall' Archivio dell' Opera del Duomo di Pisa, e vi si legge: — MCCCLXXX. *Maestro Giovani di Pessino da Lucha ebe a dì due di Giugno per una andata che fe a Genova a maestro Barnaba dipittore, che dovesse venire a Pisa per fare la storia di santo Ranieri pisano, per andare, e per tornare a Genova, lire tre, e soldi dieci.*

tano a credere essere il modenese. Che questi fosse chiamato à finire l'opera principiata, siamo fatti certi dal documento n.° XI. pubblicato dallo stesso Bonaini nelle sue Memorie inedite di disegno, ove si legge che l'Operario invitava maestro Barnaba in Pisa *ad complendum storiam sancti Raynerii.*

Il primo quadro delle storie di san Ranieri rappresenta la conversione del santo, il quale mentre stava a sollazzarsi tra vaghe donne, vedendo passare un uomo di santa vita, Alberto Leccapecore, accompagnato da molta gente devota, lasciò la lieta brigata, e seguendo ancor egli il santo uomo, giunti alla porta del convento di San Vito, ove quegli abitava, s'inginocchia dinanzi, pregandolo di accettarlo fra i suoi seguaci. Da allora in poi Ranieri passò la vita in penitenza, e pianse tanto i suoi peccati, che perdè la luce degli occhi; ma il Signore per premiarlo del suo pentimento, gli apparve mentre stava orando nella chiesa di San Vito, e gli rese la vista perduta. Grandemente danneggiato dal tempo, questo quadro è stato in molti luoghi restaurato dai fratelli Melani; i quali nella parte superiore vi ànno fatto inticramente alcune figure. Sia quel maestro Andrea, o Barnaba da Modena, il pittore di questa composizione, è certo che l'uno o l'altro per grandiosità di forme, per bellezza d'espressione, per giustezza di tutto, fece cosa bellissima.

Nel secondo quadro espresse san Ranieri che prende l'abito di eremita, imbarcandosi per la terra santa, e nel terzo figurò i miracoli fatti dal santo negli ultimi anni che passò in terra santa, e questo quadro è il meglio conservato di tutti. Qui si vede quando san Ra-

nieri è inutilmente e in varii modi tentato dal demonio, il quale, per vincerlo, or lo trasporta in cima di orrido scoglio, or lo perseguita a colpi di sassi, e disperato alla fine, pien di rabbia e d' ira fugge coprendosi il brutto volto con le mani. Ma un riflesso di Dio splende nel viso del santo uomo che fervorosamente or si vede pregando, or in atto di chiedere di vestire l'abito dei religiosi del Santo Sepolcro, e quando finalmente, andato a visitare il Monte Tabor, gli apparve il Redentore trasfigurato fra Mosè ed Elia. Tornato poi in patria, fra i tanti miracoli, operò quello che vedesi qui rappresentato nell'ultimo gruppo a destra, quando cioè con un solo pane saziò una turba di poveri affamati. Tutto qui è ancora lavorato con magistero grande, e quest'opera, al pari della precedente, è veramente commendabile.

— Pare che Barnaba non abbia fatto in Piemonte alcuno allievo, nè dopo lui, se non assai più tardi, troviamo altri pittori; e questo completo difetto di artefici ci fa vedere che i conti di Savoia, più che darsi pensiero di far prosperare le arti, fossero preoccupati dall'idea di segnalarsi nelle armi, e d'ingrandire sempre più il loro stato. Infatti, anco quando successe al potere il figlio del conte Verde, Amedeo VII., soprannominato il conte Rosso, la scuola di Piemonte, se pure così ancora possiamo chiamarla, malgrado che in Firenze e da per tutto i giotteschi levassero con le loro mirabili opere tanto grido, e Barnaba anco dalla parte sua facesse ivi vedere le bellezze dell'arte risorta, durò sempre a esser misera di artefici, tal che bisogna percorrere una ben lunga serie di anni per potere frattanto riscontrare il

nome di un pittore, ed anco mediocre. D'altronde quando noi veggiamo il conte Rosso che, fervente di grande spirito cavalleresco, abbandona il proprio Stato per ritornare sotto le bandiere del duca di Borgogna e del re Carlo VI., presso i quali, vivendo sempre il padre, si era distinto nella battaglia di Rorebaek, e riccingersi il capo di novelli allori nella presa d'Ypres ed in quella di Burburgo, troviamo la cagione per la quale le arti in Piemonte tardarono a rifiorire. Tanto valore l'aveva reso famoso da per tutto, e tornato in Savoia, i popoli della Provenza, sottraendosi all'obbedienza di Luigi II. d'Angiò, ancora minorenne, spontaneamente si assoggettarono a lui.

Frattanto che il conte Rosso percorreva il campo della gloria, Amedeo di Piemonte cercava allargare le frontiere del suo principato con la riconquista di Acaia e della Marea, e più tardi, nel 1393, quando da due anni era di già morto il conte Rosso, riescì impossessarsi di varii luoghi del Monferrato, a cui tolse ancora la città di Montevico. Queste continue guerre ci spiegano perchè le arti, malgrado che altrove splendessero di fulgente luce, nella stessa Torino non avevano per anche poste le loro radici, le quali non poterono che assai più tardi prender terreno in quelle parti, ove quei principi che di tutto ebbero pensiero fuori che di proteggere le arti, non ebbero nemmeno l'ambizione di lasciare un monumento artistico che ricordasse in tal guisa ai posteri la loro memoria.

Invano ancora si cerca vedere quali fossero le sorti delle arti belle sotto Amedeo VIII. di Savoia, imperocchè, punto dissimile dai suoi predecessori, non attese che

ad estendere i confini dei suoi Stati, ed il solo che facesse di ciò che spetta a noi, è d'aver chiamato da Venezia Gregorio Bono a fargli il ritratto. Ma il nome di questo pittore non fu seguito da quello di nessun'altro, e bisogna superare ancora i primi venti anni della seconda metà del secolo decimoquinto per ritrovare in tutta la Savoia-Piemonte un altro artefice. Non già che il successore del conte Rosso passasse, come il genitore, i suoi giorni battagliando, che anzi fu soprannominato il Pacifico, e nel mentre gli altri Stati limitrofi erano desolati dalla guerra, il suo prosperava per sicurezza, ricchezza e felicità; ma bisogna altresì dire che se egli ebbe la paterna cura di mantenere la pace ai suoi sudditi, quasi per non divergere dai suoi antenati, non procurò far loro gustare le bellezze delle arti. Fu egli che, dopo avere ottenuto dall'imperatore Sigismondo il titolo di duca di Savoia, unì definitivamente al suo ducato il Piemonte, che sino allora era stato posseduto in appannaggio da un ramo della sua casa, della quale l'ultimo rampollo fu il principe Lodovico, morto senza prole nel 1418. Entrato otto anni dopo nella lega dei Veneziani e dei Fiorentini contro il duca di Milano, Amedeo fece su i Visconti alcune conquiste, e Vercelli con tutto il territorio a ponente di Sesia passò sotto la dominazione del duca di Savoia, al quale di poi prestò giuramento di vassallaggio il marchese Giovanni di Monferrato.

Nè le arti, durante la signoria del principe Lodovico, a cui Amedeo VIII. rinunciò nel 1434 il governo dello Stato per ritirarsi nel convento di Ripaglia, mostrarono che il novello Duca cercasse che, come altrove, risorgessero in Piemonte; e pare che di ciò nemmeno si

sia dato pensiero il di lui figliolo Amedeo IX., il quale visse pochi anni, lasciando la successione del ducato al figliolo Filiberto I. che alla morte del padre era ancora minore; per cui nacquero tanti contrasti per l'ordinamento della reggenza, la quale infine fu data alla madre, la duchessa Tolanda, sorella di Luigi XI. di Francia.

—Fu nell'anno seguente in cui Amedeo IX. passò di questa vita, cioè nel 1473, che un Giorgio Tuncotto dipinse per la chiesa di San Domenico in Alba, e fu chiamato in servigio della Corte un pittore francese, Niccola Robert, il quale dicesi aver lavorato in quella sua qualità sino al 1477; ma le sue pitture oggi non esistono più, o forse sono sconosciute, o piuttosto, come pensa il Lanzi, quel Robert è stato uno di quei tanti miniatori che in quei tempi denominavansi pure pittori. La tavola del Tuncotto rappresenta varii santi, e sebbene i contorni sieno troppo taglienti, nelle teste c'è vivacità e delicatezza.

Tanta estrema scarsezza di monumenti d'arte è una prova incontrastabile della totale mancanza di gusto e di intelligenza in tutti quei principi, dei quali abbiamo sin'ora favellato, e fa veramente meraviglia che quel Robert sia stato invitato a servire la Corte in un'epoca in cui la Savoia per la prigionia della reggente era ridotta in uno stato miserabile; quando nei tempi di prosperità non si pensò mai di chiamare, da Firenze, agli stipendi pittori che avrebbero potuto fondare una scuola in Piemonte. Sembra poi che quegli stessi artefici che abbiamo nominati non trovassero in quelle parti che da far poco, imperocchè del loro pennello non si conosce che una, o al più due opere. Forse le altre sono state

consumate dal tempo, ma oltre che sembra improbabile che soltanto su le produzioni di quei pittori abbia il tempo passata la sua mano distruttrice, mentre altrove à conservato moltissime opere contemporance, noi veggiamo un gran vuoto tra uno e un altro artefice, ciò che ci spinge a ritenere che il gusto delle arti non fosse ancora sentito in Piemonte.

Infatti, invano nell'anno seguente a quello nel quale Robert finì di servire la Corte, tu cerchi di ritrovare in tutto il dominio della Casa di Savoia un pittore; e soltanto nel 1488 ti accaderà di vedere in Chieri un certo Martino Simazoto, il quale nella chiesa di Sant'Agostino lasciò una tavola nella quale scrisse quell'anno ed il proprio nome. Dicesi pure che contemporaneamente lavorasse nella medesima città un artefice napoletano, per nome Raimondo, come si sottoscrisse in quella tavola, in San Francesco, divisa in più scompartimenti, nella quale si vede il panneggio adorno ancora di molte dorature, ma il colorito e le fisonomie di quei santi ànno una vivezza che perdura tuttora. Nel medesimo tempo sembra che fosse quel Giovanni Quirico da Tortona che pose nello Spedale di Vigevano una tavola con fondo d'oro.

In tutta la prima epoca della scuola piemontese, il 1488 è il solo in cui veggiamo esistere tre pittori, e quell'anno è altresì memorabile nella storia della Casa di Savoia, per avere allora Carlo I. fratello di Filiberto, morto all'età di diciassette anni nel 1482, conquistato tutto il Marchesato di Saluzzo, che alla di lui morte, accaduta nell'anno prossimo, fu restituito al marchese Lodovico II. da Bianca, reggente del giovine duca

Carlo II. Questi morì ancora giovinetto nel 1497, ed in tutto questo tempo in Piemonte non fu che un sol pittore, un tal maestro Gandolfino, il quale, quattro anni avanti alla morte del Duca, dipinse una tavola per la chiesa di San Francesco in Alba, e forse sarà quella che al presente trovasi nella reale Galleria di Torino, rappresentante l'Assunzione di Nostra Signora al cielo, che esisteva prima nel Seminario di quella città. In questa tavola, specialmente la composizione, sembra imitare tutto il fare del Perugino, al par del quale il Gandolfino mostra tipi angelici, e panni graziosi. La figura poi della Vergine è così cara, che tutta rivela l'influenza che sulla vergine immaginazione del pittore esercitasse il Vannucci. Nella medesima Galleria è un altro quadro dello stesso Gandolfino, con la Vergine incoronata dalla Santissima Trinità. I panni ed il carattere delle figure sono precisamente di stile peruginesco, e la vaghezza delle teste, e la delicata ed efficace espressione ricordano quell'ideale mistico che tanto prevalse nella scuola umbra.

Macrino d'Alba — Alba e Chieri sono i soli paesi che in tutta questa prima epoca ci offrono dei monumenti d'arte, che servono unicamente a formare, benchè miserissima, una serie di dipinti, su i quali si è voluto stabilire l'esistenza di una scuola pittorica in Piemonte, ma essa, secondo la mia maniera di vedere, ebbe propriamente il suo cominciamento da Giacomo Fava, soprannominato Macrino d'Alba, cui dobbiamo considerare come il vero fondatore della scuola piemontese, non solo per essere nativo di quella città, ma molto più per

essere stato l'artefice dal quale quella scuola ricevette lumi e grande incremento.

Se questo artefice fosse ito a studiare in Firenze, o altrove, avrebbe senza dubbio uguagliato i migliori pittori del suo tempo, scorgendosi nelle di lui opere tutto il germe di un ingegno abbastanza desto. Nel suo disegno v'è un tal carattere di grandiosità che fa predire quali felicissimi progressi avrebbe fatti se fosse escito dal Piemonte. Allora Macrino avrebbe sicuramente acquistata maggiore grazia di quella che mostra nelle teste delle sue figure, che probabilmente avrà attinta da qualche opera di Leonardo da Vinci, o della sua scuola; ed abbandonando del tutto quel suo fare un po' tagliente, sarebbe con quella gran verità di fisonomie, con quel vago colorito, con quello bell' ombreggiare, e con la sua diligenza e finitezza che spiega in tutte le parti, divenuto un assai migliore artefice.

Egli visse sino al 1520, ma le più antiche sue opere sono del 1496, come si legge in quelle sue pitture nella Certosa di Pavia, in quella di Asti, e all'altare maggiore del santuario di Crea nel Monferrato. Infatti in quella tavola con santo Ugo e san Siro, che vedesi presso i Padri Certosini di Pavia, sebbene sia eseguita con grande diligenza, nel colorito e nelle forme resta al di sotto di quelle fatte posteriormente, delle quali le più belle si trovano in varie chiese di Alba.

Qui sono da vedersi per la vaghezza del colorito, per la bontà del disegno, per la finitezza del pennello, per la grandiosità dello stile, i due quadri che fece per la chiesa di San Giovanni degli Agostiniani; e in uno è rappresentata con assai bella maniera e gentilezza la

Vergine Madre col bambino Gesù, e alla sua destra san Niccolò da Tolentino e San Giuseppe, e alla sinistra sant' Agostino che appoggia una mano sopra san Girolamo genuflesso, e nell'aria tre vaghi angioletti, uno dei quali con un libro in mano, e gli altri due in atto di suonare istrumenti musicali. Nell' altro quadro espresse la Vergine sedente col bambino su le ginocchia, e ai lati sant'Agostino e santa Lucia, lavoro bellissimo al pari del precedente, e dal quale però si distingue per un colorito assai più vago.

Leggiadramente colorito, ben disegnato, non che studiato e finito in ogni sua parte è il san Francesco che riceve le stimmate, esistente nel Coro dei Francescani di Alba; e questa bella tavola, che Macrino fece dieci anni dopo alle prime sue pitture, superò si nell' insieme, come nei suoi dettagli tutti i suoi lavori precedenti. E con questa, se pur non sia superiore, gareggia quella tavola divisa in tre compartimenti, che trovasi nella medesima chiesa di San Francesco, rappresentante, in quello di mezzo, Nostra Donna seduta con un libro nella sinistra, mentre con la destra sorregge il suo pargoletto ignudo, che è in atto di benedire. In un altro partimento si vede san Giovacchino e sant'Anna che si abbracciano, e nel terzo un angelo con san Gioacchino ginocchioni in atto di pregare. Tutto è ben condotto in questa bellissima tavola, e come il disegno, il colorito, i panneggiamenti ci fanno vedere il pennello di un artista che aveva bene studiato; così le teste, principalmente quella della Vergine e del suo puttino, nella loro infinita grazia, manifestano che Macrino, se non appartenne, guardò

sicuramente alla scuola di Leonardo da Vinci, che allora fioriva in Milano.

Si cita ancora come opera del suo pennello quel quadro nel Duomo di Torino, nel quale Macrino a' piè della Vergine circondata da varii santi, effigiò genuflesso un cardinale, il quale è probabile che fosse della famiglia ducale, a capo della quale in quel tempo era Carlo III. successo alla signoria di Savoia-Piemonte per la morte di Filippo II. e di Filiberto II. Carlo, uomo di poco valore, non solo non seppe segnalare l'epoca del suo potere con un fatto glorioso, ma non ebbe nemmeno il pensiero di affidare il suo nome ad alcun monumento d'arte. L'epoca in cui egli resse i suoi Stati è poverissima di memorie, e la morte di Macrino d'Alba e quella di Girolamo Borghese, del quale si ànno tavole mediocri in Nizza della Paglia, e in Bassignana, lasciarono un vuoto che soltanto cominciò a riempirsi nei primi anni della seconda metà del secolo decimosesto, quando nelle altre parti d'Italia, ricchissime di valenti pittori, l'arte era giunta al culmine della sua maggiore grandezza.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA DI GENOVA

EPOCA PRIMA

Comunque di buon' ora cominciassero in Genova le contese di parte, sicchè tutti quei luoghi erano pieni d'uccisioni e di ruberie, le arti assai prima, e più felicemente che in Piemonte, mostrarono che fossero coltivate nella capitale della Liguria, la quale vanta delle antichissime pitture, la di cui data rimonta al dodicesimo secolo, e sebbene di uno stile rozzo ed informe, come erano tutti i dipinti anteriori a quelli di Giunta Pisano, di Guido Senese, e di Cimabue Fiorentino, fanno nondimeno vedere che anco in quei bassi tempi l'arte non cessò di essere coltivata in Genova. S'avrebbe detto che lo spirito repubblicano avesse gagliardamente destato l'ingegno dei Genovesi, onde nell'esercizio delle arti, come nell'industria e nel commercio, i Fiorentini e i Veneziani emulassero; ma, vuoi che per le tante fazioni onde era divisa, specialmente per parte dei Fieschi

e dei Grimaldi contro i Doria e gli Spinola, gli uni guelfi e gli altri ghibellini, i quali anco a costo d'immolare la libertà e l'indipendenza della loro patria, non di rado per rendersi gli uni vincitori degli altri, invocarono l'aiuto di qualche principe vicino; vuoi per la guerra di Corsica e per quella di Pisa, o per l'altra che ebbero a sostenere contro Alfonso IV. di Aragona, in seguito alla ribellione della Sardegna, alla quale porsero aiuto; vuoi ancora che il commercio richiamasse più strettamente le loro cure, onde quasi esclusivamente tennero tutto il traffico del Mar Nero, ed ebbero stabilimenti commerciali in Costantinopoli, in Caffa, Siria, e nell'isola di Cipri, e in Tunisi, estendendo ancora il loro commercio nell'Armenia, nell'Egitto e nella Sicilia, con importanti fattorie in Nimes, Acquamorta e in Maiorca; vuoi che pure c'influissero le gravi discordie della guerra contro i Veneziani, e le altre che seguirono poco avanti al dogato di Simone Boccanera, e dopo la sua rinunzia, il fatto è che nel tempo in cui in Firenze e in tutta Italia il nome di Giotto era glorioso, in Genova ancora l'arte risorta non aveva germogliato, e soltanto nei primi anni della seconda metà del quattordicesimo secolo ne comparvero i primi fiori per opera di Francesco de Oberto.

Questi è l'autore di quella immagine di Nostra Donna fra due santi che vedesi nella chiesa di San Domenico, nella quale opera l'artefice sottoscrivendosi con l'anno 1368, mostrò uno stile non così lontano da quello di Giotto, come vorrebbe il Lanzi, per escluderlo totalmente dalla lista di quei pittori che derivarono da quel sommo maestro, o dalla sua scuola.

Il monaco d'Ieres — Sinora però non si è po-

tuto determinare se questo de Oberto fosse genovese, o almeno dello Stato della Repubblica, ma all'incontro si à certezza di un altro pittore, che comunque fosse conosciuto sotto il nome del Monaco d'Ieres, nacque in Genova nel 1346, e dall'illustre famiglia dei Cibo; la quale sembra che non tenesse per nessuna parte, non vedendola neanco immischiata nelle fazioni dei Campofregosi e degli Adorni, i quali con le altre due grandi case popolari, di Montaldi e di Guarchi, tenevano in continui disturbi ed ostilità il paese.

Ma tornando al nostro pittore, egli è soprannominato in quel modo per essere stato lungo tempo nell'Isola di Lerino presso Antibo, ove vestì l'abito religioso, e ove si diede ad apprendere la pittura, o piuttosto si direbbe meglio la miniatura, essendo le sue opere tutte di questo genere, in cui mostrò proprietà e delicatezza di colorito. Il Lanzi non à saputo convalidare la congettura del Baldinucci, che gli esempi di Giotto influissero nel monaco d'Ieres; si vede pertanto che egli non abbia conosciuto il Codice vaticano, in cui sono delle miniature di stile veramente giottesco. Si può vedere nell'opera del Rosini l'intaglio di quella storia, ove è rappresentato l'ordine di un pontificale; guardandola attentamente, si vedrà che l'artefice deriva senza dubbio dalla scuola fiorentina.

Il Soprani aggiunge che questo frate abbia ancora con grande naturalezza dipinti uccelli, quadrupedi, pesci, alberi, frutti, varie specie di navigli, prospettive di città e di edificii, ed in questo genere di lavori fu molto lodato.

VOLTRI — Pria che spirasse il secolo decimoquarto

fiorì in Genova Niccolò da Voltri, il quale fece per la chiesa della Madonna della Vigna una Nostra Donna annunziata dall'Angelo, con altre cose dipinte nella medesima tavola, che era divisa in varii compartimenti. Altre volte vedevasi nella sagrestia di quella Collegiata, ma oggi non esiste più, e così si è perduto un monumento che faceva onore all'autore, il quale nella distribuzione dei colori, nelle vesti, e nelle arie delle teste aveva buona maniera e gusto, morbidezza e facilità, ed una espressione d'immacolata purezza d'animo.

Si vuole che il Voltri lavorasse questa tavola nel 1401, nell'anno memorabile in cui Battista Boccanera, per aver tenuto il potere supremo della città senza il regal consenso, ebbe mozzo il capo dal maresciallo Boucicaut, governatore pel re Carlo di Francia, il quale era stato investito del reggimento di Genova, quando sei anni avanti la repubblica per le fazioni e le violenze dei Guarchi, dei Montaldi, dei Grimalli, e per gli enormi debiti di che era gravata trovavasi in difficilissime e tristi circostanze.

La patria di questo pittore, dallo studio del quale è probabile che sieno escite altre tavole, che oggi s'ignorano, o non esistono più, come disparve quella che altre volte esisteva nella chiesa di San Teodoro, ci rammenta il paese ove nell'anno avanti a quello in cui il ducato di Genova fu trasferito al monarca francese, andò per poche settimane a ritirarsi Antoniotto Adorno, il quale in uno di quegli attacchi contro la città, avvenuti quando fu eletto doge Antonio da Guarco, cadde nelle mani di Antonio da Montaldo dal quale fu rilasciato a condizione che abbandonasse Genova.

Il forte governo del luogotenente del re di Francia produsse tali effetti nell'animo dei Genovesi, tanto per la severità con cui quegli puniva i turbolenti, quanto per l'ordinamento a cui ridusse ogni cosa, che non solo gli fu dal Comune aumentato di più del doppio l'annuale stipendio, ma fu nominato a vita governatore di Genova. Tuttavia, mentre il suo nome era lodato e benedetto, non mancarono dei malcontenti: e a poco a poco il suo governo parve troppo gravoso, e più di ogni altra cosa mal sopportavasi che egli frammischiasse i suoi particolari interessi con quelli dello Stato, e prendesse parte negli affari di Milano. Allora cominciarono in Genova a farsi apertamente sentire le lagnanze contro la sua condotta, e in un momento in cui egli trovavasi in Lombardia, il popolo, alla notizia che il Marchese di Monferrato e di Facino Cane indotti da Battista Franchi nemicissimo del governatore francese, invadevano il territorio della repubblica e la stessa città, cominciò a gridare contro il dominatore straniero, proclamò il Marchese capitano della città con supremi poteri, e Boucicaut che in questo frattempo aveva con alcuni armati cercato di rimediare al suo discacciamento, fu costretto tornarsene in Francia con quei pochi Francesi che poterono sottrarsi dalle mani della plebe, che non risparmiò la vita a quanti caddero in suo potere.

Oh, se la pace si fosse sempre mantenuta, forse le sorti delle arti sarebbero state assai migliori, ma l'abolizione del governo del re di Francia suscitò le antiche ambizioni, ed i Fieschi sorsero allora nuovamente in armi contro il novello signore di Genova, il quale fu dimesso dal suo seggio dai Campofregosi e dagli Adorni, e

Giorgio di questa ultima famiglia che era stato messo in prigione dal Marchese di Monferrato, fu, alla caduta di questo, eletto Doge. Queste prime turbolenze, le uccisioni, le violenze, e le rovine che successero poco dopo a questa elezione, le stragi della peste, le contese con gli Aragonesi, le devastazioni dell'esescito milanese che assoggettò Genova alla signoria di Filippo Maria Visconti, i nuovi tentativi dei Campofregosi per riprendere il reggimento della città, i fatti d'armi contro i Veneziani e i fuorusciti Genovesi, la ribellione contro il duca di Milano, e tutte le altre molestie e guerre cittadine che ebbero luogo sin dopo la seconda metà del secolo decimoquinto, quando si diè a Carlo VII. re di Francia, non permisero che dentro questi cinquanta e più anni le arti nella capitale della Liguria prendessero quello sviluppo, indispensabile oramai dopo i tanti progressi che felicissimamente facevano altrove.

— Infatti di qual pregio esse sono le opere di Jacopo Marone e di Galeotto Nebea? Senza trattenerci tanto sopra dipinti mediocri, basterà il dire che in quelle pitture l'arte è ben lontana da quel perfezionamento a cui era di già giunta in Firenze; e la tavola a tempera nella chiesa di San Jacopo a Savona, rappresentante il Presepio, dovuta al Marone, più che per altro è commendabile per la squisita diligenza con la quale è lavorata, e le due altre in Santa Brigida di Genova, in una delle quali il Nebea figurò i tre Arcangeli, e nell'altra il martirio di san Pantaleone e di altri santi, con alcune storiette nel gradino, per quanto si vegga nella medesima un artefice un po' più inoltrato del precedente, non possiamo dire che egli maneggiasse il pennello con magi-

stero grande. E con assai minore felicità pennelleggiò in San Jacopo a Savona Tuccio d'Andria, nel Duomo Aurelio Robertelli di cui esiste una immagine di Nostra Donna, e sebbene Giovanni Massone fosse scelto a dipingere per la chiesa eretta da Sisto XIV., una tavola nella quale a piè della Vergine beatissima ritrasse quel Pontefice, ed il Cardinale Giuliano suo nipote, che poi fu ammirato e tanto tenuto sul trono pontificale sotto il nome di Giulio II., egli era tuttavia assai ben lontano dal merito di quei grandi pittori che dalla Toscana furono chiamati in Roma a dipingere la famosa Cappella Sistina.

— Ma come era mai possibile che le arti in Genova gareggiassero di perfezione con quelle di Firenze, quando tutto era disordine, malcontento, guerre civili? Non appena il re di Francia ebbe accettata la signoria della città, ed il popolo si vide al sicuro di Alfonso di Napoli, contro le armi del quale avevano offerta la città a Carlo VII., ed ecco che si pensa cacciarli via nuovamente, e questa volta con l'aiuto di Ferdinando, succeduto ad Alfonso, e del duca di Milano. Ma rimasto morto in quella battaglia il doge Pietro da Campofregoso, e non essendo riusciti i Genovesi nel loro intento per la vittoria riportata dal governatore francese, Giovanni d' Angiò; stanchi di tante enormi imposizioni ed atti tirannici, si sollevano, e soccorsi dalle truppe milanesi sbaragliano e mettono in fuga gli armati di Renato d'Angiò. Questa vittoria riaccese le animosità dei Fregosi e degli Adorni, e framezzo al sangue sparso da questi faziosi, l'arcivescovo Paolo da Campofregoso, fratello dell'estinto Pietro, aiutato dalla sua gente, costrin-

ge il doge Lodovico Fregoso a cedergli il castelletto, ove si era ritirato, e facendosi proclamare nel posto di quello, fece atroce vendetta di coloro che prima si erano adoperati per rendere inutili i di lui diversi tentativi.

Tanti tumulti e battaglie cittadine non potevano che essere a carico delle arti, le quali rifioriscono soltanto fra gli agi della pace, la quale in Genova pare che non volesse tenere ferma dimora, imperocchè esacerbati ora i cittadini dalle empietà dell'arcivescovo, dànno la città a Francesco Sforza duca di Milano, or si muovono contro il pessimo governo del successore di quello, Galeazzo Maria, e finalmente ribellandosi contro gli Sforza, inalberano lo stendardo della libertà, chiamando al potere dogale Prospero Adorno. Il quale, per le sue crudeltà, e per le male intenzioni di manomettere il pubblico banco di san Giorgio, instituito sotto la reggenza di Boucicaut per riordinare il sistema del debito pubblico, rimase abbandonato dagli stessi suoi amici, e costretto di allontanarsi da Genova, lasciò il seggio dogale a Battistino da Campofregoso.

Brea — Fu soltanto sotto la di lui reggenza che la città godè qualche anno di pace, la quale fu nuovamente turbata, quando l'ambizioso arcivescovo Campofregoso cacciò dal palazzo ducale Battistino, e rinserrandolo con la moglie e i figlioli in una prigione, si fe' in di lui vece proclamare doge. Ciò avvenne un anno dopo a quello in cui comparvero le prime opere di Lodovico Brea, nizzardo, il primo di questa scuola, che formò degli allievi, e che parve più di ogni altro avvicinarsi allo stile moderno. Quantunque egli non possa competere con i migliori che in quel tempo fiorivano altrove, poi-

chè fa sempre uso d'oro, e ritiene ancora una certa secchezza nel disegno, è tuttavia il pittore che giustamente può dirsi col Lanzi, capo di scuola nuova.

Il Rosini però senza addurre veruna ragione gli nega questo ben meritato vanto, ma io non so veramente come possa dirsi così, mentre il Brea non solo fu il primo ad incamminarsi verso il buon gusto, come confessa lo stesso storico suddetto, ma fu maestro di due artefici, che, imitando il suo fine e delicato stile, si distinsero non poco in questa epoca, formando eziandio degli allievi che ebbero buon nome nell' epoca seguente.

D'altronde se Lodovico è inferiore nel gusto ai migliori di quel tempo, à poi delle doti che lo fanno annoverare fra i più buoni artefici di allora; e niuno potrà negargli un ragionevole metodo di composizione, un colorito fresco e pastoso, un piegheggiare con morbidezza, d'aver conosciuto bene la prospettiva, non che d'aver dato alle teste delle sue figure un'aria così dolce e leggiadra, quanto pochi dei suoi contemporanei.

Genova, ove il Brea mostrò tutto il suo valore nell'esprimere con i colori i suoi concetti, à del suo pennello in Santa Maria della Consolazione la bella tavola dell'Ascensione del Salvatore, cui egli dipinse nel 1483, con quel suo bel modo di comporre, di colorire, e di esternare gl'interni affetti dell'animo. Possiede parimenti in Sant'Agostino il quadro di Nostra Donna del Soccorso, la Strage degl'Innocenti, e l'Assunzione della Vergine, tutti tre lodatissimi, specialmente il secondo che per essere in piccole proporzioni, fu dal Brea trattato con successo più felice.

Ma una delle sue più pregevoli opere è la tavola

d'Ognissanti, posta nella chiesa di Santa Maria dei Domenicani di Castello, dipinta nel 1519. Io la considererei come il suo capolavoro, tanto avanza le altre sue pitture per vivacità di colorito, per efficacia d'espressione, per panni ben piegati, e per tutte le altre qualità proprie di questo abile artefice, che nelle movenze è piuttosto gagliardo.

Alcuni però a questo bel quadro antepongono il san Giovanni Battista, che dipinse in Savona per la confraternita di Nostra Donna; nella qual figura Lodovico è sembrato più moderno nel disegno, nel panneggio e nell'atteggiamento, mostrando poi un colorito di tale pastosità e freschezza, che non può esser maggiore. Il Soprani non ci dice da chi il Brea apprendesse l'arte; ma il Rosini, a cui non so come parve vedere sì nelle acconciature, come nelle arie delle teste un non so che di straniero, crede che il suo maestro fosse quel Giusto di Alemagna che nel 1451 lavorò in Genova, in una parete del chiostro di santa Maria di Castello, la Vergine annunziata dall'angelo, pregevolissima per la finitezza estrema del pennello, e vivezza dei colori.

— A contare dal Brea, la scuola di Genova non ebbe più difetto di artefici, comunque la città fosse sempre travagliata da tante sinistre vicende che la tennero sempre inquieta. Infatti tre anni dopo all'imprigionamento di Battistino da Campofregoso, in seguito alla presa di Sarzana dai Fiorentini, Genova fu dall'arcivescovo, che mal temeva i progressi di quelli, offerta al duca di Milano, in nome del quale Lodovico il Moro, che ne aveva la tutela, accettò l'offerta, facendosi dopo poco conferire a sè la perfetta signoria della città, e

dopo avere con le armi costretto l'arcivescovo a cedergli il castelletto ove si era rifugiato per mettersi al sicuro dalle turbolenze della fazione contraria, ebbe nell'Ottobre del 1488 dai deputati genovesi il giuramento di fedeltà.

SACCHI — Fu allora che Genova, governata da Agostino Adorno in nome di Lodovico il Moro, vide per del tempo cessate le guerre intestine, quantunque più tardi le arrivassero nuove calamità, quando con Milano dovette sottomettersi alle armi di Luigi XII. di Francia. È probabile però che nel tempo in cui non fu turbata la sua tranquillità, giungesse in Genova Pier Francesco Sacchi, pavese, ed allora la capitale della Liguria conobbe lo stile del celebre Mantegna, di cui quegli fu scolare.

Abile artefice come egli era, bentosto trovò occasioni per distinguersi, imperocchè alla diligenza e finitezza del pennello, il Sacchi univa buon disegno, vago colorito, mostrandosi in pari tempo ameno nel paese ed intelligente di prospettiva. Molto ei infatti dipinse in quella città, e un san Giovanni Battista che si congeda dai genitori per ritirarsi nel deserto trovasi nell'oratorio di Santa Maria; i quattro principali Dottori della Chiesa, in San Giovanni di Prè; una Nostra Donna col bambino Gesù, circondata da angeli fra varii santi, in Santa Maria di Castello; e una deposizione di Croce nel coro dei padri di Monte Oliveto a Pegli.

Se la prima di queste tavole è commendevole, siccome quella che racchiude tutti i pregi del pennello di questo abile mantegnesco; se l'altra in San Giovanni di Prè si distingue per la vaga e delicata maniera con cui

è dipinta, l'altra che abbiamo nominata è pregevole per la bella veduta del paese, e per molte altre qualità ancora, come quella presso i padri di Monte Oliveto, mirabile sì per l'esattezza dell'esecuzione, quanto ancora per la bellezza del paesaggio, che può di certo sostenere il confronto con quelli dei migliori fiamminghi.

— Più tardi fu pure in Genova Carlo del Mantegna, e questi concorse col Sacchi a far conoscere in quelle parti lo stile di Andrea; ma oggi quella sua pittura, che abbiamo lodata nella sua scuola, cioè il san Giorgio a cavallo in atto di uccidere il drago, che ai tempi del Soprani vedevasi ancora nella facciata principale della Dogana, è perita. Si vuole che Carlo vi fosse stato chiamato da Ottaviano Fregoso, eletto doge nel 1513, quando, cacciati i Francesi, Genova tornò in libertà. Questo stato però non ebbe lunga durata, ma avanti che la città cadesse nuovamente sotto la dominazione di Francia, le arti di già protette dal Fregoso, spiegarono quella energia, di cui gli effetti più felicemente si sperimentarono nell'epoca seguente.

Corso — In questa nondimeno si conta Niccolò Corso, il quale se fosse stato men duro nel panneggio e nei contorni, non s'avrebbe nulla a desiderare da questo artefice, molto abile peraltro nell'espressione degl'interni moti dell'animo, fecondo nell'inventare, vivace nel colorire; di maniera che come i suoi dipinti son sempre variati di belle idee, e t'interessano ancora più perchè ciascuna figura ti fa comprendere ciò che ella deve sentire, si rendono assai vaghi per la freschezza ed il brio del colorito, sì a olio, che a fresco.

E la conferma di ciò, e di quanto egli valesse pari-

mente nei rabeschi, si à da quelle tre rappresentazioni che dipinse nel refettorio e nella villa dei Padri Olivetani a tre miglia da Genova, cioè l'ultima cena del Redentore con gli Apostoli, la gita al Calvario, e una storia di san Benedetto; opere veramente belle per il vago colorito a fresco, che ancor oggi mantiene la sua primiera vivacità. Per la sua maniera gaia e leggiadra di colorire a olio, è bella la tavola nella suddetta chiesa, rappresentante santa Brigida che genuflessa adora Gesù crocifisso.

Morinello — Nel medesimo tempo fiorì eziandio in Genova Andrea Morinello, che vien celebrato per uno dei primi di questa scuola, che specialmente nel panneggiare siensi allontanati dalla durezza degli antichi. È gran disgrazia che s'ignori il destino di quella sua tavola che prima vedevasi nella chiesa di San Martino di Albaro, rappresentante la Vergine che raccoglie sotto il manto i suoi devoti; quadro, a quanto si dice, condotto con soave e leggiadra maniera, per i contorni ben sfumati, per il panneggio piegato con molta morbidezza e naturalezza, per la vivezza del colorito, non che per la dolce espressione dei volti, per l'aria veramente serafica dei due graziosi angeletti che coronano la Vergine, e di quelli che sostengono i lembi del suo manto, come ancora per l'aria maestosa e celestiale, e in un tempo dolce ed amorosa del sembiante di Maria, che ispira profonda reverenza e devozione.

Non si sa se egli abbia fatte altre tavole, ma da una simiglianza di maniera si crede che quella dietro all'altare maggiore della stessa chiesa, rappresentante san Martino a cavallo in atto di dividere per metà il proprio

mantello per coprire la nudità di un povero, sia del pennello del Morinello, scorgendosi nella medesima tutta la soavità del suo pennelleggiare, e quei modi così puliti e delicati che diconsi propri di questo benemerito pittore, il quale, più degli altri, è fama che rammorbidisse ed ingentilisse il suo stile.

— Appartengono similmente a questa prima epoca fra Simone da Carnuli, e fra Lorenzo Moreno, ambidue ragionevoli pittori, ma non del tutto esenti dall'antica durezza, che è più sensibile nel secondo. Il Carnuli è un po' più inoltrato, e prevale su quello nella prospettiva, vedendosi in quelle due rappresentanze che fece per la chiesa dei Francescani di Voltri, cioè nella predicazione di sant'Antonio, un pavimento così ben degradato, e nell'istituzione dell'Eucaristia un loggiato così ben messo in prospettiva, che nulla più di meglio; e quest'opera specialmente piaceva tanto, che fu creduta degna di stare nell'Escuriale, se i possessori avessero acconsentito, ciò che non fecero, di venderla.

— Il Moreno fu dell'ordine dei Carmelitani, e nel suo chiostro fece a fresco una Annunziata, la quale fu segata dal muro, insieme ad un'altra pittura rappresentante con graziosa invenzione l'immagine di Nostra Donna del Carmine, ed ambedue trasportate in un luogo posto al riparo dalle ingiurie delle stagioni. Dicesi che questo frate abbia appreso l'arte senza maestro, e per aver dipinto discretamente, si presume che ben altri maggiori progressi avrebbe fatti, se avesse avuta la direzione di qualche abile artefice, tanto più che ebbe vivace colorito, e soave maniera.

PIAGGIA E SEMINI — Gli ultimi due pittori che mol-

to si segnalarono in quest'epoca, furono i due scolari di Lodovico Brea, cioè, Antonio Semini, Teramo Piaggia, i quali come appresero la pittura insieme sotto il magistero di un medesimo maestro, così per lo più dipinsero anco insieme; ed una volta dipingendo il martirio di sant' Andrea per la chiesa del santo, vi posero i loro ritratti.

È anco dovuta al loro pennello la deposizione di Croce che vedesi in San Domenico, e qui i due artefici, oltre di una ben regolata composizione, di un buon disegno, di un grazioso colorito, di un facile e naturale piegar di panni, di una assai benintesa prospettiva, mostrarono non esser rimasti indietro a coloro che avevano conosciuto le bellezze tecniche dello stile moderno. Ma quello che più piace nei loro quadri è l'evidenza di quelle fisonomie, le quali par che volessero parlare, non che la leggiadria del paese, cui il Semini specialmente rappresentava con una vaghezza ed una amenità sorprendenti, come si vede da questa tavola.

E or bisogna dire il vero, che sebbene ambidue fossero accurati e adoperassero ugualmente bene la matita ed il pennello, nondimeno il Semini sembra alquanto più rimodernato del Piaggia, il quale specialmente nella composizione un po' simmetrica appare più lontano da Antonio dal gusto moderno. Questi poi in quei due quadri che veggonsi in Savona, cioè, la Natività del Salvatore nella chiesa di San Domenico, e la Resurrezione di Lazzaro nello Spedale degl' Incurabili, fe' vedere con la soavità del colorito, con la bellezza del disegno, con la grazia dei volti, d'aver voluto emulare Pierino del Vaga, e l'istesso Raffaello Sanzio.

Da questa emulazione è ben lungi il Piaggia, e di quanto nello stile l'uno fosse più moderno dell'altro, ne fan prova quei due loro quadri nel Duomo di Genova, cioè il san Giovanni Battista, dipinto da Teramo, il quale à spiegato grande pratica nel delineare in prospettiva, ed il Battesimo di Gesù Cristo dovuto ad Antonio. La medesima differenza si avverte nella chiesa di Sant'Agostino, ove la santa Chiara fra due santi vescovi, e la Vergine Annunziata, se ci fanno conoscere il Piaggia come un artefice diligente nell'eseguire, vivace nei volti, grazioso nel colorire, ce lo presentano tuttavia meno moderno del Semini, che al dir del Lanzi può quasi dirsi il Perugino della sua scuola. Vedesi di Antonio nella Galleria degli Uffizi in Firenze una tavola nella quale è figurato Gesù Crocifisso, con da un lato la Vergine Madre svenuta fra le pietose donne, e dall'altro, ove sono ancora varii altri personaggi a piedi e a cavallo, il donatario del quadro, genuflesso con le braccia incrociate sul petto; opera per freschezza di colorito, per pastosità di disegno, per facilità di panneggiamenti, per grazia di teste, da tenersi fra le migliori produzioni della prima epoca di questa scuola.

— Come si vede, l'arte in Genova nel principio del sestodecimo secolo era in una via di crescente progresso, e questo avanzamento artistico era completamente in accordo con lo spirito repubblicano del popolo, il quale, quantunque cinque anni dopo la reintegrazione di Antoniotto Adorno al seggio dogale, per opera di Prospero Colonna, che capitanando le truppe imperiali, occupò nel 1522 la città, conducendone prigioniero il Doge Ottaviano Fregoso, cadesse novellamente sotto l'autorità

del re di Francia, in nome del quale governava Teodoro Trivulzio, seppe ben tosto liberarsi dal giogo straniero, ed inalberando il vessillo della libertà, formò sotto gli auspicii di Andrea Doria una nuova costituzione, e poichè quel magnanimo e prode guerriero, a cui la patria doveva la sua liberazione, rinunziò il dogato a vita, e qualunque altra carica, come aveva rifiutato la signoria di Genova da Carlo V., ne fu eletto Doge Uberto Lazario de' Cattanei.

Ma sarebbe inutile il dissimularlo, l'arte in Genova non trovava per anco protezione ed incoraggiamento nei cittadini, nei quali non erasi ancora sviluppato lo spirito artistico con grande efficacia ed energia, ed è perciò che questa scuola, come la milanese e la piemontese, non fu ricca di molti e valenti pittori. Non così può dirsi della scuola veneziana, la quale per la gran copia ed il merito dei suoi artisti sta al confronto della fiorentina, della bolognese e delle altre, con le quali sin dai suoi primordii cominciò a gareggiare.

RISORGIMENTO

DELLA PITTURA

SCUOLA VENEZIANA

EPOCA PRIMA

Eccoci giunti ad una grande scuola che segna nella storia dell'arte molte pagine non meno gloriose di quelle che nella storia delle nazioni segnalano la potenza, la industria, il commercio ed il valore della veneta repubblica, la di cui origine precede di sette secoli l'indipendenza delle città lombarde; la sua caduta, di cui fu testimone la presente generazione, è posteriore di tre secoli a quella della repubblica fiorentina, la più interessante delle repubbliche dei mezzi tempi. Pochi anni sono la repubblica di Venezia era il più antico stato d'Europa. La stessa nazione sempre indipendente, sempre libera, fu tranquilla spettatrice delle rivoluzioni dell'universo; vide la lunga agonia e la fine dell'impero romano; in occidente la nascita dell'impero francese

quando Clodoveo conquistò le Gallie; l'inalzamento e la caduta degli ostrogoti in Italia, dei visigoti in Ispagna, dei lombardi che succedettero ai primi, dei saraceni che spossessarono i secondi. Vide nascere l'impero dei califfi, minacciare la totale invasione della terra, poi dividersi e distruggersi. Alleata per più secoli degl' imperatori bizantini, li soccorse a vicenda e li oppresse; levò dei trofei alla loro capitale, ne divise le provincie, ed aggiunse ai suoi titoli quello di padrona di un quarto e mezzo dell'impero romano. Essa à veduto cadere questo impero, ed alzarsi sulle sue rovine il feroce mussulmano; finalmente vide abbattuta la monarchia francese, e sola immovibile questa orgogliosa repubblica, contemplò i regni e le nazioni passare innanzi a lei. Dopo tutte le altre, dovette anch'essa soccombere alla legge universale; ed il governo veneto che legava il presente al passato, ed univa le due epoche della civiltà del mondo, cessò ancor esso di esistere (1).

Ma le memorie dei fasti e della potenza di quell'illustre e grande repubblica non si cancelleranno mai dalla mente e dal cuore degli italiani, la di cui storia è la più antica e la più gloriosa che mai possa vantare altro popolo d' Europa. Gettando un colpo d'occhio sulla medesima, l' ingegno italiano apparirà tosto del pari eminente negli ordini del pensiero come in quelli dell'azione, e senza ora rimontare ai tempi dell'antica Roma, che sola divenne la regina del mondo, l'epoca che dicesi del medio evo basterà a segnalare la superiorità dell'ingegno e del valore degli italiani, non oppressi dalle catene della ti-

(1) Sismondi, Storia delle Repubbliche italiane ec.

rannide. Egli è impossibile svolgere la storia di questa età, senza essere presi di meraviglia in ammirare il gran moto di civiltà, l'operosità, la potenza, il traffico delle nostre repubbliche, mentre tutto il resto d'Europa avvolgevasi tuttavia nelle tenebre della barbarie. Da quel moto nacquero le ricche e popolose nostre città, le grandiose e superbe basiliche, l'epopea dantesca, le arti, le lettere e le scienze, le industrie e i traffici, i municipii e le cittadinanze. Amalfi, Salerno, Siena, Bologna, Milano, e tutte le altre città, formavano il gran centro della civiltà europea, e ivi soltanto era vita, anima, ardimento, vigore, straordinaria attività ed energia. Niuno ignora certamente quanto valessero le armi dei pisani in Oriente, e quale grande estensione avesse il loro commercio; tutti sicuramente conoscono l'industria, le ricchezze e la grandezza della repubblica fiorentina, la potenza e il traffico di Genova, che estese i suoi dominii nel Mar nero, nell'Arcipelago e nell'Ellesponto, e vive tuttora la memoria delle glorie e delle prodezze, delle numerose flotte, dell'industria, del vastissimo commercio della repubblica di Venezia, la quale signoreggiando in Tessalonica, in Creta, in Cipro, nell' Arcipelago e nel Peloponneso e in tutta la costa orientale del golfo adriatico, mantenne, come nel suo governo, la propria indipendenza anco nelle arti.

E dico così, imperocchè non solo gli stupendi esemplari, che Cimabue e il suo grande discepolo lasciarono nella vicina Padova, per nulla influirono sugli artefici veneziani, ma i progressi da questi fatti posteriormente mostrano che il loro avanzamento verso la moderna maniera da ben altre cause debbe ripetersi, che dall'influsso esercitato da qualcuna delle nostre diverse scuole.

Anzi parrebbe che la pittura in Venezia assai tardi si volgesse al miglioramento, e quasi sino al secolo decimoquinto conservasse sempre le tradizioni e il fare della scuola bizantina, la quale, a quanto pare, aveva poste nella repubblica assai ben profonde radici, sicchè bisognò l'opera di più di un secolo per essere interamente svelte, e sostituire alle secchezze dell'arte orientale la morbidezza e la pienezza dell'arte italiana. A cominciare dalle più vetuste pitture sino a quelle comparse nel principio del quindicesimo secolo, tutte portano l'impronta della goffa maniera greca, sicchè a noi nulla giova, e sarebbe sicuramente inutile fatica rammentare nomi di antichi vissuti prima del trecento, e in questo stesso secolo, quando l'arte non ci offre quelle considerazioni vantaggiose che si traggono dalla pittura fiorentina e romana. È ben vero che anco prima del 1292 il numero dei pittori in Venezia era sì copioso, che in quell'anno venne fondata la loro compagnia, cioè mezzo secolo avanti che il facessero quei di Firenze e di Siena, imperocchè gli artisti fiorentini si costituirono in compagnia solo nel 1349, ed i senesi non prima del 1355 ottennero gli statuti e le approvazioni dalla loro repubblica. Ma ciò non ci conduce a nulla, non potendo noi trarre nessun profitto da quei dipintori per mostrare in Venezia quello stesso sviluppo che l'arte faceva nelle altre parti d'Italia; di maniera che trattenendoci su quelle prime opere veneziane, altro non faremmo che seguitare l'arte nel corso in cui era stata spinta dai maestri venuti dalla gran metropoli d'Oriente, senza perciò poter rilevare la potenza creatrice di quei maestri, e l'acume del loro in-

gegno nel sapere con esattezza e verosimiglianza riprodurre il naturale.

Qual vantaggio infatti porteremmo alla storia dai progressi dell'arte, enumerando gli artefici venuti da Bisanzio nel sesto secolo a ornare di mosaici la chiesa di Grado e quella di Torcello? A che monta ripetere i nomi di quegli altri chiamati dal doge Domenico Selvo verso la fine dell'undecimo secolo, onde coprissero con lavori medesimi la Basilica di San Marco, non che degli altri venuti in Venezia dopo che i Crociati presero nel 1204 Costantinopoli, e dei quali si veggono tuttora alcune storie nelle cupoline dell'atrio di San Marco? Il Cicognara si è sforzato provare che insieme a questi greci mosaicisti lavorassero degli artefici italiani, ma ove pure ciò fosse vero, che ne riporterebbe la storia quando quelle opere mostrano tutto il carattere della barbara e misera scuola bizantina? E poichè l'arte per nulla appare scevra di quei rozzi e goffi modi orientali anco nelle pitture dell'Arca di legno, eseguita negli ultimi anni del secolo decimoterzo da Martinello da Bassano, il quale vi rappresentò varie storie della beata Giuliana Collalto, noi non ci tratterremo a fare delle medesime il soggetto di lunghe considerazioni; le quali non possono nemmeno aver luogo rammentando i fatti della vita di Gesù Cristo e di Nostra Donna, che con la data del 1314 si vedono nella sagrestia della chiesa dei Servi, per essere ancora ben lungi dall'arte risorta. Così ancora di molti altri dipinti della medesima epoca, nei quali la pittura comparisce sempre meschina e misera, e ferma ancora nel medesimo punto, ove l'aveva lasciata quel Martinello, e perciò dobbiamo conchiudere

che sin'anco dopo la comparsa di Cimabue negli Stati veneti, l'arte in quelle contrade non migliorò mai, o a dirla in altri termini, non si emancipò mai dalle ristrettezze e goffaggini bizantine. Io non so veramente comprendere come quei primi artefici veneziani fossero, non dico soltanto tenaci alla maniera orientale, ma così negligenti a profittare degli esempi di Cimabue nella chiesa dei Carmelitani di Padova, che incendiò poi verso la metà del secolo decimosesto. La vicinanza del luogo, e più il grido che certamente le opere di quel maestro dovettero menare, avrebbero dovuto spingere i Veneziani a recarsi sul luogo, e mirare, non che studiare, i lavori di quel maestro, e imitarne lo stile.

Ma quello che più ci sorprende si è, che nemmeno gli esempi di Giotto valsero a far allontanare gli artisti veneziani dalla loro misera maniera, e quantunque questo grande maestro fiorentino nel cominciare del decimoquarto secolo lasciasse in Verona e in Padova specialmente, ove nella famosa cappella dell'Arena, con terribili idee dantesche, espresse il Giudizio finale ed altri soggetti, eglino non tentarono mai di migliorare la loro maniera che sul finire del trecento. In tutto il secolo decimoquarto, quegli artefici, malgrado che a pochissima distanza, anzi nella stessa loro patria, avessero gli esemplari dell'arte rigenerata, ove avrebbero potuto studiare ed attingere il vero stile della pittura e il verace modo di ritrarre il naturale, durarono presso a poco sotto l'influenza bizantina; e se frattanto comparve qualche giottesco, ei derivò da altri luoghi, ma dei Veneziani, per tutto quel tempo, niuno dipinse sul gusto della scuola fiorentina, che di già dominava in

tutta Italia, ed era il solo che mostrava l'arte resa italiana, e rinvigorita di tutti i modi che abbisognavano per figurare con verosimiglianza la natura. E veggiamo poi con assai maggiore sorpresa, che quantunque nel 1366 il Guariento fosse chiamato da Padova a dipingere nella sala del maggior Consiglio, ove egli con bella maniera giottesca espresse il Paradiso; nel tempo stesso in cui Taddeo Bartoli lavorava all'Arena di Padova con arte assai mirabile; e parecchi anni dopo la morte di Giotto, Jacopo Avanzi mostrasse nei bellissimi affreschi, eseguiti nell'oratorio di San Giorgio e nella cappella di San Felice nella Basilica di Sant' Antonio nella medesima città, mirabile verità d'espressione e di colorito, in Venezia l'arte non faceva verun progresso, e la coperta della Palla d'oro, che tuttora vedesi negli uffizi dell'amministrazione di San Marco, dipinta nel 1345 da maestro Paolo e dai suoi figli Luca e Giovanni, non che la incoronazione di Nostra Donna che è nel centro dell'ancona, posta al numero 16 della saletta degli antichi, dovuta a Stefano pievano di Sant' Agnese che la lavorò nel 1383, provano che i pittori veneziani non avevano minimamente profittato dei grandi esemplari che avevano continuamente sotto l'occhio. Con barbaro stile orientale eseguì pure quell' Jacopo di Abberegno il Gesù crocifisso fra varii santi, e Jacobello di Bonomo il trittico con l'immagine di Nostra Signora e varii santi, per la chiesa dei PP. Conventuali della terra di Sant' Arcangelo, che porta la data del 1385. E vicino ancora agli aridi e secchi modi dell'arte orientale fu quell' artefice che nel quadro rappresentante il Crocifisso con i simboli dei quattro Evangelisti, presso gli Agostiniani della

terra di Verrucchio, si sottoscrisse 1404 *Nicolaus Paradixi miles de Venetiis pinxit.*

Dopo ciò, tutto c'induce a dovere necessariamente ritenere che le tradizioni bizantine fossero profondamente radicate in Venezia, e questa grande influenza della scuola di Bisanzio si spiega benissimo, considerando le tante e continue relazioni che la repubblica aveva con l'Oriente, e specialmente con Costantinopoli, a cui aveva dato imperatori, come re a Cipro, principi alla Dalmazia, a Creta e al Peloponneso. Venezia, che era ammirata e temuta da tutta Europa e dall'Asia, Venezia che aveva piantato la sua trionfale insegna sulle mura di Tolemaide, di Ascalona e di Tiro; Venezia che aveva raccolti tanti allori sul territorio dell'impero greco; Venezia che riportava nel suo porto, per quindi diffonderle in tutto l'Occidente, le più ricche merci con quelle medesime flotte con le quali aveva domata l'audacia musulmana, era il grande emporio di tutti i prodotti del Levante, il gran centro ove andavano a riunirsi tutti gli artisti di Bisanzio. È facile ora comprendersi perchè le tradizioni bizantine perdurassero sempre salde in Venezia, quando già nelle altre parti d'Italia, anzi nella vicina Padova, tutto nell'arte appariva rimodernato, più conforme al vero, ed abbellito della più casta e pura espressione. Nella repubblica tutto era moto e attività commerciale, e le moltiplici relazioni e la reciprocità d'interessi con l'Oriente portò quasi per conseguenza una medesima uniformità di gusto nelle arti, le quali erano specialmente esercitate dai Greci, che fedeli ai modi tradizionali della loro vecchia scuola, li insinuarono nei loro allievi veneziani, e questi, lungi di

guardare negli altri più perfetti esemplari, riprodussero costantemente la maniera dei loro goffi maestri. Ecco la causa prepotente per cui la scuola veneta non ebbe parte nelle glorie del risorgimento della Pittura, la quale cominciò soltanto a rinvigorire in Venezia quando entrarono nella carriera i Muranesi; laonde l'origine di questa scuola, propriamente detta, non rimonta che al quindicesimo secolo, avendo prima di quest' epoca l'arte nella repubblica conservata sempre l'impronta bizantina, e solo per la prima volta nel principio di quel secolo cominciò a rivestire un carattere nazionale.

Ma in Padova, ove tutto era moto letterario, e nella di cui celebre Università riunivansi i più preclari ingegni che allora avesse l' Italia, la quale ivi chiamava da ogni parte del mondo gli studiosi, le tradizioni bizantine furono estinte, tosto che Giotto scoprì le sue pitture nella famosa cappella dell' Arena. Da quel momento l'arte in quella città cominciò a prendere un novello sviluppo, e gli artefici non adoperarono più il pennello che con maniera giottesca. Le goffaggini dell'arte orientale sparvero come le nebbie al vento; tutto ivi acquistò vigore, morbidezza, verità, e quello fu il momento in cui i pittori impararono il vero modo di riprodurre il naturale, ma illeggiadrito sempre da quella sublime elevatezza d'espressione, alla quale con sì felice successo aveva il gran capo scuola fiorentino avviato di già l'arte. Le leggende religiose, di cui i monasteri, i templi avevano ciascuno il loro pietoso corredo, vennero in voga presso quei pittori, i quali tutti infiammati dalla fede cristiana, coltivarono l'arte, non per vana pompa di ornamenti regali, o per sodisfare le lascive voluttà di

qualche potente protettore, ma per far gustare ai fedeli le soavi delizie della religione.

Giusto — Fra i primi che ivi dipinsero su le tracce del celebre discepolo di Cimabue, si nomina Giusto Padovano, e così soprannominato per il domicilio e la cittadinanza che ebbe in Padova, essendo oriundo fiorentino, e della famiglia dei Menabuoi. Lì ei fece varie opere, e in quei dipinti che rimangono ancora, appare un felice seguace del progenitore della scuola di Firenze. Egli è l'autore di quella vastissima opera in San Giovanni Battista, che fu tutta decorata dal suo pennello, rappresentando nella cupola il Redentore fra una gloria di beati, nelle pareti del tempio fatti del Nuovo Testamento, e i misteri dell'Apocalisse, e nella tavola dell'altare una storia del Precursore. Vi si rivede, come si è detto, lo stile del gran caposcuola, una diligenza straordinaria, buone arie di teste, e fa perciò meraviglia che i pittori veneziani non abbiano cercato di seguirne l'esempio. In Padova però pare di sì, avendo in compagnia di Giusto dipinto nella medesima chiesa un Giovanni e un Antonio padovani, i quali furono certamente giotteschi, essendo quell'opera tutta condotta col medesimo stile. La più bella di tutte queste pitture è quella della volta, ove, come si è detto, il Menabuoi figurò Gesù Cristo in mezzo ai beati; e questa fu la prima volta che l'arte cristiana tentasse di rappresentare le glorie e le gioie ineffabili del Paradiso, e sebbene mancassero all'artefice tutti i mezzi con i quali i pittori del sedicesimo secolo, trattando il medesimo argomento, ànno con l'armonia e l'incanto dei colori più vaghi, e con una stupenda degradazione di luce vivissima, dato, per quanto

sia concesso agli uomini d'immaginare, una bella idea delle eteree regioni celesti, pure l'opera del discepolo di Giotto, considerando i pochissimi progressi dell'arte, malgrado la rigidezza e l'uniformità delle attitudini delle figure, disposte con ordine in circoli concentrici, fa vedere come l'artefice cercasse innalzarsi in un genere di composizione, di cui ancora non si avevano esempii.

Guariento — Con maniera giottesca dipinse del pari un altro padovano, il Guariento, il di cui merito è di gran lunga superiore a quello dei tre artefici precedenti. Il suo Gesù Crocifisso nella Pinacoteca di Bassano, ci mostra apertamente d'avere egli conosciuta la parte psicologica dell'arte così profondamente, che quasi quasi è all'istesso livello dell'illustre caposcuola fiorentino, sì grande e sì vivamente sentita è l'espressione che Guariento seppe dare a quelle figure; le quali si distinguono ancora per la finezza meravigliosa con la quale sono lavorate. Or che noi conosciamo questo bel dipinto del Guariento, non ci farà più sorpresa, d'essere stato nel 1366 prescelto fra tutti i pittori dello Stato Veneto a dipingere nella sala del maggior Consiglio, che fu poi ricoperta dal pennello del Tintoretto, il quale, come l'artista padovano, vi figurò la gloria del Paradiso.

Avanti che questo grande e strepitoso maestro ponesse mano alla novella sua opera, al di sotto di quella del Guariento vi erano scritti quattro versi che la tradizione attribuiva a Dante, il quale però era morto da quasi quarantaquattro anni, quando il padovano fu chiamato dal doge Marco Cornaro a dipingere in quella sala. Il Sansovino dice che quei versi furono composti dall'Alighieri, quando il divino poeta andò oratore a Vene-

zia pei Signori di Ravenna. Se ciò è vero, è probabile che Dante facesse quei versi per quel Paradiso ivi stesso dipinto di terra verde, forse da un pittore bizantino, e nel quale a colori il Guariento eseguì poscia il suo, senza avere però cancellato quel che vi si leggeva:

> L'amor che mosse già l'Eterno Padre
> Per figlia aver di sua deità trina
> Costei che fu del figlio suo poi madre,
> De l'Universo qui la fa reina.

Come bene à osservato un moderno scrittore questi versi alludono alla inaugurazione della Vergine come regina di Venezia, e perchè il pensiero che aveva preseduto a questa rappresentanza fosse ancora più chiaramente espresso vi era stato effigiato, come simbolo della fratellanza e concordia che doveva regnare fra i cittadini, sant'Antonio e san Paolo eremita, dipinti sopra una delle porte di quella sala, in atto di dividere il pane che loro aveva portato un corvo nella loro trista solitudine. Quest' opera veniva coronata da uno di quei fatti d'arme che resero tanto gloriosa la repubblica di Venezia; esso rappresentava la famosa guerra di Spoleto, nella quale tanto si segnalarono i Veneziani, e si narra che il pennello del Guariento aveva felicemente corrisposto all'importanza dell'argomento, proprio per illustrare una nazione, e mantener vivo lo spirito nazionale. Anco questa pittura oggi non esiste più, e in sua vece se ne ammira una delle più belle che mai abbia fatto Tiziano, sicchè di tutte le opere del Guariento altro oggi non rimane che il Crocifisso a Bassano, e parte del grande affresco, lavorato nel Coro della chiesa degli Eremitani di Padova.

Di queste ultime pitture, restano soltanto i sette quadri nei quali espresse i sette Pianeti personificati, in cui l'invenzione e l'esecuzione fan prova della feracità della sua mente, e della forza del suo pennello. Però alcuni dubitano che realmente sieno del Guariento, osservando una certa diversità di stile dall'unica opera certa che si abbia di lui, esistente nella suddetta Pinacoteca. Ma in generale si ammette, e tutti ripetono che l'artefice padovano sotto queste figure allegoriche abbia voluto nascondere delle verità che sinora sono inesplicabili. Il fatto si è che egli à mostrato una vivacità di mosse, panneggi sì ben piegati, e composizioni sì ben regolate, che in quel tempo in tutto lo Stato della repubblica non si fece mai cosa migliore. È singolare fra tutti l'invenzione del pianeta Marte, figurato a cavallo tutto armato, posando la destra sull'elsa della spada, cui ei sorregge con la sinistra. Ai suoi lati sono due piccole stelle, nella destra è lo Scorpione, nella sinistra l'Ariete. Il cavallo à falso, ma vivace e pronto moto. Quindi da un lato vedesi la figura di un uomo che impugna l'elsa di una spada, stringendo nella sinistra una borsa, con altre borse in un lembo del suo lungo mantello; indicando così l'autore, che col ferro e con l'oro si fa la guerra, e ove questi principali mezzi non bastano, è d'uopo ricorrere all'astuzia, che sembra essere personificata, dalla parte dell'Ariete, in quella donna che à in mano un gomitolo di filo, alludendo al filo di Arianna pel quale Teseo dopo avere ucciso il Minotauro, potè escire vincitore dal laberinto di Dedalo.

Osservando bene questa rappresentanza, si scorge che il Guariento siasi inspirato nella poesia dantesca, e

non solo perchè i sette pianeti veggonsi figurati presso la Passione e la Resurrezione di Gesù Cristo, mediante quella associazione delle idee teologiche ed astronomiche, sulla quale è basata tutta la tessitura della Cantica del Paradiso, ma perchè i differenti segni dello zodiaco sono qui collocati presso ai personaggi che appariscono in ogni pianeta, in quella stessa guisa che Dante procura sempre d'indicare con minuziosa esattezza ad ogni passo del suo viaggio, ad un tempo mistico e cosmologico, in qual segno dello zodiaco si trovi il sole.

A Padova, Marte è rappresentato da un guerriero, e Dante colloca in questo pianeta i guerrieri morti per la fede. La luna di Guariento è una donna che posa il piede su due globi che stanno a significare la instabilità attribuita dai pregiudizi astrologici a tutto ciò che nasce sotto l'influenza di quell'astro. Dante, guidato dagli stessi pregiudizi, à posto nella luna le anime di coloro che involontariamente ànno rotto i loro voti. Infine, la terra è circondata da raggi rossi, certamente per denotare la sfera di fuoco che la inviluppava, secondo il sistema di Tolomeo, seguito in tutto da Dante.

Il poeta che non trasanda una sola occasione di abbattere il papato, non avrebbe disapprovato l'ardita e bizzarra allegoria con la quale il Guariento à significato il nostro pianeta. Egli lo personifica sotto la forma d'un uomo assiso sopra un trono, coronato di tiara, con la destra armata del globo, e l'altra di uno scettro terminato con una croce. Con che si viene chiaramente ad accennare alle pretensioni del papato sul mondo (1). — Guardando

(1) Ampère, Viaggio dantesco.

all' invenzione di queste grandi rappresentanze, si riconoscerà indubitatamente essere stato il Guariento uno dei felici e più immaginosi pittori dei suoi tempi, e l'opera sua, pregevole ancora dal lato tecnico, dovrà considerarsi come uno dei più preziosi monumenti della prima epoca della scuola veneziana.

Aldigieri — Se non pareggiò il merito del Guariento, certo che l'Aldighieri o Aldigieri da Zenio, nel veronese, non gli fu che di poco inferiore, essendo anco al dì d'oggi tenuto in grande reputazione, dopo le tante laudi che gli antichi scrittori ànno fatte di lui. Oggi però per conoscere qual realmente fosse il talento di questo artefice non avanza nulla che gli si possa ascrivere con certezza; imperocchè le storie dipinte nella chiesa di San Giorgio a Padova, opere bellissime e tali da porre il loro autore accanto ai migliori di quel tempo, e sin anco all'istesso Masaccio, i più ritengono che sieno del pennello di Jacopo Avanzi, tanto per avere questi lavorato molto in quel luogo, quanto ancora più per l'uniformità di stile che scorgesi fra queste storie e le altre pitture da lui condotte in Mezzaratta a Bologna.

Della guerra di Gerusalemme, dipinta dall'Aldigieri nella gran sala del palazzo degli Scaligeri a Verona, per le alterazioni a cui andò in seguito soggetto quel grande edifizio, non avanza vestigio alcuno, onde potere noi riconfermare ciò che ne dicono gli storici d'avere egli condotta quella pittura con giudizio, bella invenzione, buon colorito, e con maniera alquanto giottesca, sicchè essendo ugualmente periti gli altri dipinti che di lui rammentano i suoi biografi, ad altre opere non possiamo attenerci che agli affreschi nella Cappella di San Giacomo mag-

giore nella chiesa del Santo a Padova. Qui è ove possiamo vedere quel bel colorito, quella aggiustata composizione, e quella grandiosità, onde questo artefice merita d'essere tenuto in assai maggiore considerazione. In un ciclo di circa quattordici dipinti, divisi in due ordini, rappresentò nell'inferiore le storie della Vita di Gesù Cristo; nel superiore la leggenda di San Jacopo maggiore, dall'apostolato suo in Gerusalemme sino alla fondazione del celebre pellegrinaggio di Compostella nella Spagna, e ai miracoli da lui colà operati, spiegando in tutte quelle composizioni un sentimento, una vivacità d'espressione, un magistero, e un fare sì grandioso, che non senza veruna ragione qualcuno à creduto che le storie di san Giorgio e di santa Lucia nella chiesa di quel santo a Padova sieno opera del di lui pennello, e come che chiaro apparisce avere in quei dipinti che adornano tutto quel sacro edificio avuta parte varii artisti, è assai probabile, vieppiù che la storia lo conferma, avere ancora l'Aldigieri lavorato nelle più belle pitture di quella chiesa.

—E qui or cade in acconcio parlare di quel Jacopo da Verona che in San Michele di Padova lavorò a fresco due storie, l'Epifania e il transito di Nostra Donna, con gli Apostoli attorno alla bara, e sì nell'una come nell'altra composizione introdusse fra gli spettatori molti illustri personaggi, fra i quali Dante, Petrarca, Boccaccio, e Pietro d'Albano, che si vedono effigiati presso il funerale della Vergine. Il suo stile è quello che allora dominava nella scuola fiorentina, laonde debbe dirsi a che non solo in Padova, ma sin anco in Verona erasi pro-

pagata la bella, casta e morbida maniera dell'Immortale discepolo di Cimabue.

Stefano da Verona — Ed è così vero, che Stefano da Verona, tratto dalla fama grandissima delle opere di Giotto, si recò a Firenze per apprenderne lo stile, che gli fu insegnato da Angelo Gaddi, uno dei più fedeli imitatori di quel gran caposcuola. E molto profitto in vero Stefano trasse da quegli insegnamenti, tanto che allorquando Donatello vide in patria le sue opere, le reputò le migliori che in quei tempi fossero in quelle contrade, e questo veramente non è piccolo elogio, dato poi da un maestro così chiarissimo, come era il grande scultore fiorentino. Queste sono quelle che Stefano fece in Sant'Antonio, cioè, una Nostra Donna col bambino Gesù in seno, fra san Giacomo e il santo titolare, non che il sant'Agostino che, accompagnato da altri due santi, raccoglie sotto il suo manto alcuni monaci e monache del suo ordine, nella chiesa di Santa Eufemia. Queste opere oggi non esistono più, ed è stata una grande disgrazia per la storia dell'arte, che dee contentarsi soltanto registrarne la memoria, senza poterne dare oggi alcun ragguaglio particolare; tanto più che in un muro esterno della medesima chiesa si vedevano dipinti due profeti così vivacemente che sembravano quasi animati, e la loro bellezza cresceva ancora per la freschezza del colorito che durò per più secoli illeso, malgrado che l'opera fosse esposta a tutte le intemperie delle stagioni.

Nel considerare in quanti luoghi Stefano fu chiamato a lavorare, siamo spinti a credere che egli godesse fama di abile pittore, veggendolo in Mantova nella chiesa di Ognissanti e in quella di San Domenico, in Padova

in San Giorgio, e in varii altri luoghi di Verona, ove ultimamente nella Basilica di San Zenone, e in Santa Maria della Scala sono state scoperte altre sue opere, ma cade dubbio se sieno veramente sue. Niuna controversia c'è però intorno a quelle conosciute da qualche secolo in San Fermo, ove sono i dodici profeti, con Adamo ed Eva giacenti ai loro piedi. La maniera di questo dipinto, veramente pregevole, è affatto giottesca, e riunisce bellezza di forme, bontà di composizione e di disegno, forza di colorito, buon metodo di pieghe, e bellissime arie di teste. Una sua tavola trovasi nella Pinacoteca del palazzo pubblico di Verona, nella quale è rappresentata una Nostra Donna col bambino Gesù; circondata da varii graziosi angeli, e ai lati san Silvestro e san Benedetto. Nel colmo è Gesù Cristo in croce, e nel gradino il Redentore morto, con piccole teste e simboli della passione. Quelle figure sono disposte con grande quiete, dipinte con molta grazia e disinvoltura, discretamente disegnate, con vivacità e calore colorite, con panni ben piegati, e con bella invenzione composte.

— E qui è il luogo di far menzione di quelle altre pitture anco giottesche, che si vedono nella grandissima sala della Ragione di Padova, divise in trecento diciannove spartimenti, distribuiti in tre ordini; oltre a quello che resta inferiormente. Il soggetto di quella vastissima opera è un misto di storia sacra, e di astronomia. Vi si vedono ai segni dello Zodiaco, alle figure rappresentanti i pianeti, a quelle indicanti gli otto venti principali, e le costellazioni, le inclinazioni e i temperamenti degli uomini, frammisti convenientemente i dodici Apostoli, la Maddalena ai piedi del Salvatore, la Crocifissione, la Co-

ronazione della Vergine, il Sacrificio della Messa, e gli effetti della Redenzione, tratti dall'Apocalisse, tutti ingegnosamente ordinati fra loro.

È indubitato che le invenzioni di queste pitture sieno state tratte in gran parte dall'Astrolabio di Pietro d'Abano, medico ed alchimista famoso di quei tempi, ma gli scrittori non si sono trovati d'accordo sul pittore delle medesime. Al dire dell'anonimo morelliano, quella sala fu ornata in quella guisa dal pennello di un ferrarese, e da quello di Giovanni Mireto artefice padovano. Altri, sapendo che Giotto lavorò pure in questa sala, e sembrandogli scorgere il suo stile in quelle storie del cristianesimo, è stato d'opinione che le avesse cominciate il gran fondatore della scuola fiorentina; ma essendo state le pitture di questo soltanto nella volta, e non nelle pareti, ove sono i dipinti di cui parliamo, non si può affermare essere sua l'opera ivi tuttora esistente. Il Rosini poi à creduto rivedervi il giottesco pennello di Giovanni e Antonio da Padova e di Giusto Menabuoi. Qui il professore di Pisa segue l'opinione dello Scardeone, il quale, seguito dall'Orsato, scrisse che danneggiate le pitture di Giotto per l'incendio del 1420, furono dopo quell'anno restaurate da Giusto padovano. Ma come à potuto questi mettere mano a quei dipinti, quando era morto sin dal 1400, vale a dire venti anni avanti dell'incendio? In mancanza adunque di fatti, la probabilità è quella che deve guidarci, e sulla scorta della quale il Selvatico congettura che i freschi presenti sieno l'opera dei due pittori citati dall'anonimo morelliano; i quali per altro si saranno giovati di quel poco che l'incen-

dio avrà rispettato nelle composizioni di Giotto. E tanto più è da credersi che su quel sistema abbiano conformata l'opera loro, perchè anche nel segno e nel colore, per quanto lascian conoscere i troppi susseguenti restauri, quei due artisti qui aderirono molto alla scuola dell'immortale maestro fiorentino. Questa sembraci veramente l'opinione la più plausibile, e perciò da seguirsi, finchè non si produrranno delle prove evidenti che restituiranno al vero loro autore i dipinti della sala della Ragione di Padova; nella quale città, come pure in Verona, erasi di già diffuso lo stile giottesco, che non aveva per anco trovata sede nella vicina Venezia.

— In questa città, gli artefici si tennero sempre lontani dal gusto della scuola fiorentina, e per quanto in quelle contrade lavorasse Giotto e i suoi seguaci, e nella stessa Venezia Angelo Gaddi, quei dipintori conservarono sempre un carattere affatto particolare, da non confondersi e derivare da quello che fu proprio dei fiorentini di quel tempo. Infatti il Lanzi, malgrado che il Baldinucci voglia far derivare il miglioramento della scuola veneta dal Gaddi, dice che non gli fu mai possibile in tante pitture antiche vedute nella repubblica ravvisare mai il delicato stile di Angelo. E veramente tutti quegli artefici che sono comparsi sino a tutto il secolo decimoquinto fanno vedere che la scuola veneziana abbia voluto serbare una certa indipendenza da quella di Firenze, e mostrarsi così sin dal suo nascere con quella originalità che tanto pur oggi diversifica le due scuole. Dopo quel che si è detto, si comprende bene che noi qui intendiamo parlare della scuola

veneta propriamente detta, nella quale non accadrà riscontrare un giottesco, checchè ne dica il Rosini, a cui è sembrato vedere nei quattro quadretti con storie della vita di san Sebastiano nella libreria del Capitolo di Padova, dovuti a Nicoletto Semitecolo, un gusto assai simigliante a quello dei seguaci di Giotto.

Semitecolo — E ove pure esistesse questa simiglianza, un solo esempio non basta per poter inferire avere i giotteschi esercitata la loro influenza anco nella repubblica, ove a mio parere il sistema del loro immortale caposcuola non s'affacciò una sola volta; e mi dispiace moltissimo non poter riportare l'intaglio di quei quattro quadretti, onde i lettori vedessero con i propri occhi di quanto quelle storiette sieno ben lontane dal gusto del grande maestro di Firenze. È questa un'opera assai pregevole, tanto per le qualità di cui va adorna, veggendosi il nudo assai bene indicato, il colorito caldo e vivace, svelte le proporzioni, discreto il disegno, quanto più per essere un'opera di un artista veneziano, che, camminando per una via ben diversa da quella tenuta dagli imitatori dell'illustre discepolo di Cimabue, giunse a rimodernarsi, malgrado che ancora in Venezia perdurassero le tradizioni e le secchezze bizantine, dalle quali, bisogna pure convenirne, non è del tutto lontano.

Ma sebbene egli grecizzi ancora, i suoi dipinti devono sempre riguardarsi come un prezioso monumento dell'arte veneziana, la quale mostra di già liberarsi dagli ignoranti modi orientali, ed acquistare quelle vere norme con le quali si può felicemente ritrarre il naturale. Sicchè, se altro vanto non avesse, il Semite-

colo per questo sarà sempre l'artefice che riscuoterà il plauso di coloro che fanno merito all'ingegno, cui egli non ne aveva poco, e tanto che in forza soltanto del suo talento ei potè rompere nell'arte la diga del barbarismo. È pur vero, non à il Semitecolo il puro disegno di Giotto, nè quella sua sublime elevatezza di sentimenti, ma nelle forme e nella composizione sembrami che gli stia assai da vicino, e se non m'inganno, nel colorito si avanza un po' oltre del sommo maestro fiorentino. L'ancona che vedesi nella Galleria di Venezia risponde affermativamente a quanto diciamo, e la sua grandiosità, le copie delle storiette ivi espresse, la forza e la vivacità dei colori, la giustatezza della composizione, la sveltezza delle proporzioni, l'intelligenza del nudo, ed una ben sufficiente espressione, provano che per opera sua l'arte tentava, e non infelicemente, l'emancipazione dal barbaro sistema bizantino.

Divisa in molti compartimenti, questa ancona offre in quello di mezzo la Vergine Madre coronata dal suo divin figliolo, mentre al di sopra del loro trono un coro di spiriti celesti sta a sciorre dagli strumenti musicali soavissime armonie. Questa rappresentanza però è dovuta a Stefano Pievano di Sant'Agnese, del quale abbiamo fatta parola, ed essa vi fu sostituita quando quella del Semitecolo, rappresentante il medesimo argomento, ai tempi del Governo francese, passò in possesso del principe Eugenio. Le storie nei piccoli compartimenti appartengono al Semitecolo; esse sono divise in otto di maggiori proporzioni, disposte in due ordini, e in sei più piccole, che sono al di sopra di quelle. Nel primo dei più grandi è l'Adorazione dei Magi,

alla quale segue il Battesimo di Gesù Cristo nelle acque del Giordano, l'ultima Cena del Salvatore, l'Orazione sul monte degli Olivi, la Gita al Calvario, Gesù Crocifisso, con la Madre svenuta a piè della croce, la Resurrezione e l'Ascensione al cielo fra un cerchio di spiriti angelici, gli apostoli in basso, e le pie donne, stupefatti della vista di sì grande prodigio. Nei soprapposti compartimenti minori espresse la discesa dello Spirito Santo in forma di lingue di fuoco sopra gli Apostoli; santa Chiara che incontrando san Francesco alla porta della chiesa del convento della Porziuncula, si getta ai suoi piedi, e con le lagrime implora di essere rinserrata in un chiostro. Il Serafico d'Assisi che innanzi al vescovo si spoglia delle proprie vesti, e quando il santo sul monte dell'Alvernia riceve le stimmate, e finalmente Gregorio IX. che canonizza il Serafico nella chiesa di San Giorgio in Assisi. Negl'intermedi di questi sei compartimenti veggonsi effigiati i quattro Evangelisti.

Un'altra sua tavola, con la Vergine sedente sopra un trono, tenendo il suo bambino fra le braccia, vedesi nella galleria Manfrin a Venezia: ed è quella medesima che il Semitecolo nel 1394 dipinse in capo al ponte detto del paradiso, presso S. Maria Formosa, per ordine di Domenico Garzone, come leggesi nell'apposta iscrizione. E qui ora potremmo ripetere le medesime osservazioni fatte di sopra, offerendoci questo dipinto quei medesimi caratteri, pei quali abbiamo potuto rilevare, che, spezzato il giogo delle inflessibili tradizioni orientali, la scuola veneziana, libera, indipendente e con una veste sua propria, si avanzò nella via del miglioramento, nella quale progredendo sempre, arrivò alla fine ad

una meta sì gloriosa, che nel suo genere non è stata mai pareggiata dalle più grandi scuole d'Italia.

Lorenzo veneziano — E in prova ancora dell'indipendenza, e del carattere speciale della scuola veneziana, rispondono le opere di Lorenzo Veneziano; il quale è tra i primi pittori della Repubblica che cominciarono a dipartirsi dalle meschine ristrettezze dell'arte orientale. E valga in favore di ciò la tavola che veggiamo nella Pinacoteca di Venezia, divisa in varii compartimenti, figurando in quello di mezzo, che è il principale, Nostra Donna Annunziata dall'Angelo, e quindi, in tanti compartimenti, sedici figure di santi del vecchio e nuovo testamento, e in mezzo della linea superiore, al disopra del soggetto principale, vedesi l'Eterno Padre con due angeli ai lati; il quale dicesi essere stato dipinto da Francesco da Santa Croce, e sostituito a quello di Lorenzo che più tardi, in occasione del trasporto fatto di questa tavola, andò smarrito. Ma venendo all'analisi di questo dipinto, la prima osservazione che si presenta di fare è quella, che l'artefice tenta con ardire affrancarsi dal goffo sistema bizantino, e quantunque non sia per anco riescito svincolarsi dalle imperite linee dei maestri greci, ed abbia sempre uno stile ruvido e secco, nondimeno in quel miglioramento da lui ottenuto non trasparisce per nulla la maniera giottesca, e tutto ivi mostrasi con un aspetto affatto particolare e municipale. Sono poi tali i pregi di questa tavola, che il suo artefice sembra ancora più avanzato del Semitecolo nel rappresentare le figure con migliori forme, con maggiore vivacità di teste, con più sentimento nell'espressione degli affetti. Osserviamo poi delle

movenze ben variate, dei panni piegati assai ragionevolmente, una sufficiente prospettiva, un colorito più naturale, un tocco abbastanza animato, una certa grazia, e, ciò che è più degno di rilevarsi, c'è in quelle fisonomie un carattere di celeste gravità, e in tutte le figure una tal compostezza, che non può desiderarsi di più in un artista che coraggiosamente sforzavasi, e non indarno, superare la barriera bizantina.

Pare che questo Lorenzo in quei tempi fosse salito in gran fama, veggendolo in Bologna a dipingere nella chiesa di Mezzaratta la storia di Daniele nel lago dei leoni, e varie altre cose, fra le quali quella tavola che il Lanzi vide in casa Ercolani, leggendovi *manu Laurentii de Venetiis* 1368, in cui l'artefice per nulla mostra un'attinenza alla scuola giottesca, ma un fare che si direbbe nazionale, per quanto ancora manchi di quella bontà che avevano di già raggiunta i pittori fiorentini; laonde se Lorenzo avesse saputo interamente emanciparsi dall'influenza bizantina, dopo quelle sue variate movenze, quella conveniente espressione, quelle ragionevoli pieghe di panni, quel colorito più naturale che non quello degli artefici precedenti, avrebbe senza dubbio dato un'impulso assai più energico ai nuovi progressi della sua scuola.

Avanzi — Ma frattanto che Lorenzo e il Semitecolo mostravano in Venezia i primi saggi di uno stile italiano, in Padova Jacopo Avanzi portava a più larghi confini la maniera giottesca, e l'arte per lui faceva novelli progressi. L'abilità spiegata da questo artefice in tutte le diverse parti della pittura, l'incremento che ei apportò alla medesima, fanno manifestamente rilevare l'errore

di coloro che, seguendo la falsa asserzione del Vasari, ritengono che l'arte rimanesse stazionaria da Giotto sino a Masaccio. L'incompatibilità di questa opinione è tale, che ben di leggieri se ne ravvisa la insussistenza, non appena si porrà in confronto il merito dei diversi maestri vissuti dentro lo spazio che separa quei due egregi pittori fiorentini. Da questo parallelo noi tosto scorgiamo, che varie altre scuole siansi avanzate ben oltre la giottesca, e noi parlando del grande sviluppo preso dall'arte in Siena, abbiamo fatto conoscere come quegli artefici avanzassero i seguaci del grande allievo di Cimabue, non pure nella tecnica, cioè nella leggiadria e brio dei colori, nello spirito e poesia dell'invenzione, nella sveltezza delle proporzioni, nell'aria delle teste, ma bensì nella parte più filosofica della pittura cristiana, vale a dire nell'espressione del sentimento religioso, in cui i maestri sanesi si elevarono ad una altezza mistica, non raggiunta dalla scuola fondata da Giotto. Or questo avanzamento dell'arte, non solo è notabile in Siena, ma nella stessa Firenze, ove Giotto fu sicuramente superato da Andrea Orgagna e dal Beato Angelico; dei quali il primo si innalza sul maestro fiorentino per una maggiore nobiltà di teste, per una più pronta naturalezza di movenze, per una più precisa correzione nell'insieme delle figure, e finalmente per terribilità e grandezza di concetti, in cui Andrea è indubitatamente dantesco. Il lettore che conosce i dipinti di questo maestro, tutto dominato dal sacro poema, ripeterà sicuramente con noi, non potersi Giotto paragonare all'Orgagna nella fierezza e terribilità della fantasia; ed affermerà cedere pure all'Angelico nella soavità, castità, purezza e candore con cui questo su-

blimemente mistico pittore sa figurare con profonda devozione e santità gli Enti del cielo. Nella manifestazione del concetto cristiano, il beato di Fiesole è sicuramente il più eccelso maestro che mai possa l'arte vantare in tutte le sue differenti epoche; e le sue produzioni, in quanto all'espressione religiosa e divina, avanzano quelle comparse avanti, e si lasciano di gran lunga dietro le opere degli artefici a lui posteriori.

Nè l'Orgagna e l'Angelico sono i soli che dopo Giotto abbiano promosso i progressi dell'arte, chè tanto merito debba parimenti accordarsi a Jacopo Avanzi, il quale, se non può competere col maestro fiorentino nella poesia, forza e libertà del pensiero, lo sorpassa poi nella tecnica, specialmente nel colorito, che è la parte nella quale Jacopo si spinse tanto oltre, che quasi fu sul punto di uguagliare quella robustezza, quell'intonazione, e quella succosità che ammiriamo in Giorgione e in Tiziano, che è tutto dire. E molte altre bellissime qualità, noi avremo occasione di rilevare in questo artefice, per opera del quale l'arte à ricevuto un impulso sì potente, che assai ben grande è la distanza che corre fra le sue produzioni e quelle dei giotteschi. Il modo con cui l'Avanzi à sviluppato le diverse parti della pittura, è tale che io non esito chiamare questo insigne maestro il più felice precursore di Masaccio, e sebbene a qualcuno ciò parrà alquanto ardito, nondimeno mi lusingo che sarà per ricredersi, visitando la chiesa di San Giorgio e quella di Sant'Antonio a Padova, ove Jacopo à lasciato sì belle ed eccellenti produzioni, che, tutto nella sua forza e vastità manifestano il grande ingegno del loro distintissimo autore. Lì è che bisogna vedere, come Jacopo

internandosi nel più profondo delle dottrine giottesche, le abbia poi svolte con un magistero affatto sconosciuto dai seguaci dell'immortale allievo di Cimabue, il quale è il solo che gli sta di fronte nella chiarezza dei suoi concetti e nella meccanica estrinsecazione dei medesimi; mentre Jacopo nel disegno, nell'evidenza della composizione, nella fina intelligenza del naturale e del tono locale e degradazione dei colori non à in tutto quel tempo chi possa pareggiarlo.

Valentissimo disegnatore, e dei più abili di quell'epoca, Jacopo à avuto il vantaggio inarrivabile sui suoi contemporanei, d'improntare nelle fisonomie delle sue figure il carattere loro particolare, di maniera che tu distingui immediatamente in quelle sue teste i tipi ideali dai ritratti, cui egli espresse con una verità affatto superiore a quella sino allora ottenuta. Nè il suo valore si restringe in questo soltanto, imperocchè lo veggiamo sufficientemente perito nell'anatomia umana, quantunque in quell'epoca poco questa scienza fosse conosciuta, essendo ancora proibito lo studio dei cadaveri; ma bisogna pur confessarlo, per quanto l'Avanzi fosse maestro di disegno, nelle estremità è quasi sempre inferiore a sè stesso: le gambe e i piedi nei suoi quadri sono assai debolmente disegnati. Per conoscere ancora più il merito di questo artefice, fa d'uopo considerare attentamente le sue composizioni, e allora si rimarrà sorpresi dal talento veramente grande che l'Avanzi à mostrato in questa parte. Egli d'ordinario non mette in scena che poche figure, ma dispone tutto sì aggiustatamente, ottiene l'unità drammatica della rappresentanza così felicemente, e tutto ciò che v'introduce è così ben legato,

che a primo colpo d'occhio si comprende il fatto che à voluto esporre; e sebbene egli, al par dei naturalisti che si studiano ritrarre minutamente anco le parti le più accessorie dei loro componimenti, spesso si abbandoni a queste minute e scrupolose imitazioni, di maniera che parrebbe dovesse allontanarsi dal rendere unita l'azione dei personaggi, pure nell'insieme sa trarre sì bel partito, che tutto nelle sue composizioni è in intimo rapporto col soggetto principale. Quelle sue scene esprimono evidentemente il fatto, ed è d'uopo pur convenirne, che nella pratica manifestazione del concetto, l'Avanzi sorpassa tutti gli artefici del decimoquarto secolo, ed il solo che può con lui degnamente competere è il progenitore della scuola fiorentina; e sì in questo che in quello lo sviluppo dell'argomento è ordinariamente preso dal lato simbolico, se non che nel maestro di Firenze, siccome più tenace all'antico sistema tradizionale, il simbolo prevale sul dramma, ciò che si avverte all'incontro nei componimenti dell'Avanzi.

Ma ciò che merita del pari grande considerazione nei dipinti di questo abilissimo artefice, detto dagli storici, or padovano, or veronese, per avere molto lavorato in quei luoghi, come ancora in Bologna, di cui sembra essere nativo, sono appunto i modi che ei mette in pratica per dare sempre più vita, e rendere parlanti le sue composizioni, nelle quali non solo l'espressione dei volti delle figure, e le loro azioni indicano manifestamente l'interno sentimento dell'animo loro, e sempre con una intensità e verosimiglianza grandissima, ma anco le più piccole parti concorrono ad accrescere l'espressione dell'avvenimento; e quel che è più sorprendente si è che

per ottenere questo effetto l'Avanzi si vale di mezzi così semplici, e in un tempo così naturali, che ben si vede la grande sua accortezza di fare in modo che tutto possa ben significare con evidenza la passione da cui nel momento è dominato il suo personaggio, di maniera che talvolta il moto delle spalle, o quello delle braccia o delle gambe, manifesta con finezza mirabile e naturalezza grande ciò che intimamente si agita nell'individuo messo in scena.

Un altro pregio, non meno considerevole nelle sue composizioni, consiste nel gusto e nell'intelligenza non comune, che ei mostra nel disporre e colorire le architetture con le quali questo benemerito artefice adorna le sue storie, in cui i pittoreschi palagi e le belle chiese di Venezia e di Padova si rivedono così appropriatamente introdotti, e con giudizio sì grande adattati al luogo ove si finge l'avvenimento, che mai altri in tutto quel tempo seppe con tanta convenienza e sapere adornare in siffatta guisa le sue rappresentanze. Cotesta sua abilità è merito in lui ancora più grande, essendosi egli servito delle opere architettoniche, non solo per dividere le scene dei fatti che figurava, ma bensì per rendere le medesime più armoniche, più grandiose, più concertate ed imponenti.

Dopo tutto ciò, e considerando le altre parti delle sue produzioni, si avrà ben ragione di dire essere stato l'Avanzi uno di quei privilegiati che sortirono dalla natura un ingegno felicissimo, cui Jacopo à coltivato in modo, che ne colse frutti bellissimi. Le sue opere infatti ci fanno conoscere che nulla a lui mancò per pareggiare i più grandi pittori che in quel tempo fiorivano in Ita-

lia, e se egli fosse vissuto in epoche più avventurate, quando l'arte aveva di già superate tutte le difficoltà, e trovavasi in possesso di altri e migliori metodi di riprodurre il naturale, l'Avanzi oggi avrebbe un nome più illustre. Già da quel che si è detto, il lettore oramai conosce di qual merito fosse questo insigne pittore, il quale anco nei panneggiamenti à fatto vedere di quanto la sua mente fosse ben regolata nel saper vestire con giustezza e intelligenza profonda le sue figure, facendo che tutto fosse accuratamente osservato, tanto nell'andamento, quanto in tutte le altre parti che formano l'arte del buon drappeggiare. Egli è pertanto che sotto quei suoi panni si vede ogni cosa sennatamente indicata, onde le movenze, senza essere troppo fasciate, vi appaiono ben vestite, e le pieghe vi compariscono condotte con felicità; ed in questa parte l'Avanzi sarebbe stato molto più beninteso, se non si fosse lasciato trascinare da certe sue idee particolari, per cui, e non di rado, nei suoi panneggi la mossa delle pieghe trovasi sacrificata alla falda secondaria. Questa è la sola menda che si può fare nel suo modo di pieghеggiare, essendo nel resto tutto assai ben fatto; sicchè si à, anco in questo, prova del talento dell' Avanzi, il quale merita d'essere ugualmente laudato per le belle invenzioni e la vivace fantasia che à mostrato in ogni parte di vestimenta, sì nazionali che straniere, senza però difettare mai d'inesattezza.

Finalmente altro ora non ci resta, che di far conoscere la pratica seguita da questo egregio artefice nel modellare le sue figure, e in ciò veggiamo avere egli tenuto un metodo ben diverso da quello usato da Ma-

saecio, il quale fa sempre giuocare il contrasto dei lumi con le ombre, essendosi per lo più valso della luce serrata; ciò che è all'incontro nei dipinti di Jacopo, il quale pone sempre le sue scene in siti aperti e illuminati intieramente, per lo che nella stessa distinzione dei lumi e delle ombre, egli non lascia mai di far signoreggiare la luce, che nelle sue composizioni è sempre presa dall'alto, mentre in quelle del maestro di Firenze è supposta proveniente da un lato. Le sue pitture offrono poi il primo esempio dei passaggi dalla luce colorata alle ombre forti, vale a dire, dei mezzi toni, cui noi non troviamo che fossero praticati da niuno degli artefici precedenti; e questo vanto è tutto dovuto a Jacopo Avanzi, il quale, avendo per ciò saputo temperare gli effetti della luce, conobbe avanti a ogni altro il gran segreto di ben colorire, donde poi fu condotto a dei risultamenti felicissimi. Imperocchè egli, tenendo un sistema affatto contrario a quello che veggiamo presso i Fiorentini di quel tempo, additò agli altri la strada da seguirsi per colorire gli oggetti con verità. Il suo metodo in altro non consiste che nel fare i fondi ben caldi, e nel dipingere, contro la pratica degli artisti di Firenze, con gran quantità di colore, non che modellando con mezze tinte fredde, le quali si distinguono per una maggiore copia di luce, e facendole ancora maggiormente spiccare, e quindi dolcemente accarezzandole affinchè comparissero come in natura, riesciva ad ottenere, quando l'arte non aveva per anco in questo progredito, un effetto di colorito bellissimo.

Egli è per tutti quei bei pregi, che le produzioni di questo insigne pittore sono di un'importanza assai supe-

riore a quella che dobbiamo accordare ai dipinti dei suoi contemporanei, e chi dei miei lettori conosce i bellissimi affreschi lavorati dall' Avanzi nell' oratorio di San Giorgio a Padova, non dubito d'essere egli stato preso da uguale ammirazione. L'opera della Crocifissione, che vedesi dirimpetto alla porta d'ingresso, è la prima che noi vogliamo rammentare, siccome quella che fa vedere il grande accorgimento mostrato dall'artefice nella composizione di questa drammatica rappresentanza, quantunque nell'invenzione siasi attenuto ai modi tradizionali della vecchia scuola. In mezzo ai due ladroni, vedesi Gesù Cristo confitto alla croce, e intorno a lui stanno piangenti varii angeli, mentre altri librandosi presso i ladroni, ove raggiransi ancora dei demoni, raccolgono gli uni l'anima di colui che moriva in Dio, e gli altri quella del maledetto che va a subissarsi nell'inferno. Gran moltitudine di popolo scorgesi in ambi i lati a piè della croce, ove a destra, fra i seguaci delle amorevoli dottrine del Redentore, è il bellissimo gruppo delle pietose donne che soccorrono la svenuta Vergine Madre del Verbo di Dio, e non è possibile immaginare con quanta profonda intelligenza ed avvedutezza l'Avanzi abbia espresso queste figure, nelle quali il sentimento di pietà e di dolore è significato in un modo sì mirabile, che bisogna rimanere sorpresi nel vedere come non con l'espressione del volto soltanto, ma col movimento delle membra di ciascun personaggio, abbia l'artefice saputo egregiamente rendere visibile lo stato passivo dell'animo loro. Nè meno stupendo, sotto questo rapporto medesimo, è l'altro gruppo ove sono i Santi amaramente addolorati per la morte di Gesù Cristo, avendo qui il pittore

significati gli affetti loro con sì grande forza e fervore, che la loro espressione non può essere più conforme al vero. Bello è parimente l'altro gruppo, formato dagli amici del Salvatore, fra i quali scorgesi il capitano che riconosce Gesù Cristo, e non minor valore l'Avanzi à fatto vedere nella parte sinistra della composizione, ove diversamente e bene atteggiati veggonsi con conveniente espressione figurati i nemici del Nazareno. Ma ciò che in questa scena di dolore è degno pure di particolare considerazione, si è l'ingegnosa maniera con la quale il pittore à saputo mirabilmente dividere i diversi gruppi di questa drammatica composizione, e pel modo da lui tenuto, valendosi di linee architettoniche, ossia di grandi masse, non solo ci lasciò tutti i trecentisti, ma si avanzò ancora un altro secolo, imperocchè anco nelle opere di Masaccio, del Ghirlandaio e di altri di quel tempo, veggiamo tuttora quella monotona simmetria nella disposizione delle figure, collocate l'una dopo l'altra sopra una o più linee orizzontali.

Nè a questa tanto espressiva rappresentanza cede l'altra ancora mirabilissima per la filosofica manifestazione dei sentimenti di pietà, di fede, onde è compresa ciascuna figura che assiste al battesimo del re di Berito, datogli da san Giorgio. Sono per lo più personaggi della reale famiglia e della corte, tutti nei loro abiti cavallereschi, ed è bello il vedere tutti quei diversi costumi con bella fantasia inventati, senza che perciò ne sia lesa l'esattezza. Anco qui ammiransi dei gruppi assai bellissimi, divisi l'un dall'altro con quell'istesso ingegno che oramai conosciamo in questo pittore nel disporre le sue composizioni, delle quali, quella di cui parliamo, mal-

grado che in qualche luogo sia stata ridipinta, è un tal lavoro, in cui l'Avanzi à messo in opera tutto il suo grande talento, veggendosi dignitosi atteggiamenti, movenze animate, intimità d'espressione, e ritratti così pieni di vita e d'evidenza che nulla più.

Altre prove di quanto questo maestro fosse egregio in ogni parte della pittura le abbiamo nell'altra composizione in cui è figurato il martirio di san Giorgio. L'artefice, per produrre un bell'effetto pittoresco, immaginò di rappresentare nel mezzo di un cortile il Santo legato sopra la ruota armata di acutissime punte di ferro, col volto e le mani sollevate al cielo per implorarne lo aiuto divino; l'espressione del Santo è oltre ogni dire stupenda, la sua fisonomia splende di fede e di speranza, e malgrado che già tutto sia in pronto per lacerargli le carni, egli è nondimeno pieno di fervore e di santa rassegnazione. I manigoldi già sono attorno all'istrumento del martirio, ed ecco due angeli scesi dal cielo lo mettono in pezzi, e questi rimbalzando su i circostanti, percuotono e uccidono i carnefici. Grande è il terrore e lo spavento da cui sono comprese le guardie, i servi, il mago, le donne, i vecchi, i fanciulli, tutti insomma, alla vista di tanto prodigio; mentre la calma e la tranquillità regna fra quelli, in lontananza, di già convertiti alla fede di Cristo. La scena è decorata di ricca e bella architettura, ove in disparte veggonsi ancora rappresentati altri due fatti che seguirono il miracolo; e da un lato vedesi san Giorgio, che illeso dai martirii, si difende alla presenza di Diocleziano contro l'accusa d'intelligenza con lo spirito infernale, e dall'altro due pastori imperiali, convinti, mediante il prodigio, delle verità del Cri-

stianesimo, si fanno battezzare dal Santo. Anco qui l'artefice è stato in tutto felicissimo, e se tu consideri l'espressione degli affetti, vi trovi una forza di sentire veramente grande; se guardi alle movenze, le vedi pronte e naturali; se rifletti su la disposizione dei colori, vi ammiri una bella armonia, e, quasi dirci, rimani sorpreso in vedere con quanta maestria, specialmente in certe parti, abbia l'Avanzi modellate le sue figure.

A misura che questo chiarissimo artefice si avanzava nel suo lavoro, cresceva sempre più il valore del suo magistrale pennello, e le due storie di santa Lucia, dipinte nello stesso oratorio di San Giorgio, manifestano altri sì bei pregi, che ben si vede come il loro autore abbia con maggiore impegno impiegate le forze del suo felice ingegno. Nella prima di queste storie, nella quale rappresentò la santa verginella siciliana invano trascinata da tre paia di buoi, l'Avanzi comparisce artista veramente sommo, non potendosi con più verità ed arte di quella usata da lui esprimere l'immobilità della Santa, e gli sforzi degli animali a smoverla. Ella à le mani composte a preghiera, gli occhi fissi al cielo, da cui riceve forza ed aiuto, per lo che, malgrado d'essere sospinta dai soldati, e tirata dai buoi per una fune che le ricinge il corpo, rimane sempre lì irremovibile. Il suo volto è di una espressione che tutto accenna la fede da cui ella è intimamente compresa, e debbe dirsi avere in ciò l'artefice toccato una meta sì alta, che appena al beato pittore di Ficsole fu concesso di superare. La santità che traspare dal suo volto, e più la vista del miracolo spargono lo stupore fra tutti gli astanti, ed alcuni posti dinanzi alla porta, attoniti rimirano la prodigiosa

vergine, altri rivolgendosi al pretore, che vedesi nell'ultimo piano, gli manifestano come tutto riesca indarno, altri finalmente, penetrati del miracolo, abbracciano la fede dei cristiani. La verità con cui tutto è espresso in questa bella rappresentanza è affatto sorprendente; le mosse degli animali, le azioni degli uomini sono così vivaci e naturali, che il vero non può con più felicità essere imitato. Anco nelle tinte l'artefice à raggiunto questo bel pregio, il quale qui diviene ancora più singolare per l'armonia ed il vigore grandissimo del colorito.

Nell'altra storia che rappresenta santa Lucia, la di cui anima è di già trionfante volata al cielo, l'Avanzi à adempiuto felicissimamente a tutte le condizioni tecniche e psicologiche dell'arte sua. Tutto è mirabile, tutto è perfezione nelle figure di questa scena, specialmente in quella della santa vergine che vedesi estinta sopra la bara, attorno alla quale fan calca molti devoti d'ogni età e d'ogni sesso. Questo affresco è degno della più alta considerazione, tante e sì mirabili sono le bellezze in esso racchiuse, e bisogna pur convenire che in questa scena, il pittore, mostrando il maggior valore del suo pennello, si è elevato in una regione mistica veramente sublime. La serenità con la quale l'Avanzi à effigiato il volto della santa martire, il celeste e soave sorriso che egli à infuso in quell'angelica e pura fisonomia, la fede e l'amore divino che così religiosamente à saputo far trasparire dalle candide guancie dell'esanime verginella, sono significati con tanta sublimità, che tu diresti — Ella dorme non l'eterno sonno dei mortali, ma nel dolce riposo dei celesti. — Oh! quella figura è egregiamente

stupenda, e ben disse quella chiarissima mente del Selvatico, essere un effigiato commento di quei versi inspirati che il Cigno di Valchiusa cantò dinanzi alla fredda salma di Laura sua.

Pallida no, ma più che neve bianca
  Che senza vento in un bel colle fiocchi,
  Parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
  Sendo lo spirto già da lei diviso,
  Era quel che morir chiaman gli sciocchi,
Morte bella parea nel suo bel viso.

Nè meno felice è stato il pittore nell' esprimere la pietà, la venerazione e gli altri affetti dei devoti, che compunti e pieni di religiosa carità stanno attorno a vedere il prezioso cadavere della santa. Ciascuna di quelle figure è mirabile non solo pel modo naturale e semplice con cui manifesta la sua passione, bensì per aver saputo l' artefice graduare l' intensità del dolore e della compunzione, secondo l' età e la condizione della vita dell' individuo. Ciò mostra quanto filosofica fosse la mente dell' Avanzi, il quale nell' esecuzione meccanica di questo affresco à fatto del pari vedere un' intelligenza grandissima dell' arte del colorire, ed io credo non ritrovarsi in quell' epoca un' opera che per colorito e chiaroscuro possa a questa uguagliarsi, tanto è il magistero che si ammira nelle tinte, nei toni locali, nei passaggi dai lumi alle ombre.

Andrea da Murano — Malgrado tanti progressi che l' arte faceva in Padova, la pittura in Venezia era ancora lontana da quella perfezione alla quale era stata condotta da Jacopo Avanzi. Nondimeno era di già escita

dalle grettezze orientali, ed Andrea da Murano fu uno dei primi benemeriti veneziani che con maggiore energia si diedero con l'ingegno e con l'arte alla riforma della barbara loro scuola, incamminandosi nella via del miglioramento, nella quale entrando poi gli altri si giunse alla fine a quella perfezione che veggiamo nei capidopera dei sommi maestri di questa classica scuola. In Andrea infatti non più si rivede l'antica rigidezza, e se ancora manca di scelta nei tipi delle teste, se comparisce minuto e ricercato nel ritrarre sin'anco le più piccole rughe e le vene nelle carni, se non è bene ordinato nella disposizione delle figure, ricompensa col vigoroso colorito, con la verità e la forza dell'espressione, col posar bene nei piani le figure, cui involge in panni tagliati e piegati ragionevolmente, sebbene talvolta ricerchi più nelle pieghe gli accidenti, anzi che il buon partito, e finalmente con la bontà del disegno, che si osserva portata sin'anco nelle estremità.

Or questa buona maniera di disegnare è probabile che Andrea l'abbia acquistata copiando qualche marmo dell'antichità, e questo sospetto, messo avanti dal Zannetti, prende valore, osservando gli avanzi di quel suo quadro che dalla chiesa di San Pietro martire passarono nella Pinacoteca di Venezia, ove oltre il titolare ed altri santi si vede un san Sebastiano, il di cui nudo è disegnato con una intelligenza per quei tempi mirabile. E ciò à maggiore conferma in quell'altra tavola alla Certosa, col Redentore in croce, ai piedi della quale la Vergine Madre e san Giovanni; opera che non solo fa vedere nel Murano buone cognizioni della struttura del corpo umano, ma che egli dipingendo il nudo si valesse

di qualche statua dell'antichità, ond'egli potè dare agli altri i primi buoni esempi del disegnare.

I Vivarini — Ma il merito di questo artefice non consiste soltanto nell'avere dato un maggiore sviluppo ai progressi che la pittura cominciava a fare in Venezia, bensì nell'avere in patria fondata una scuola, dalla quale escirono i Vivarini che non poco contribuirono all'avanzamento dell'arte veneziana. E in questo proposito giova avvertire che sebbene il Lanzi, e con lui qualche altro, ritenga che quel Luigi Vivarini di cui nella sagrestia della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo trovasi con la data del 1414, una tavola rappresentante il Redentore che porta la croce su le spalle, sia quel medesimo Luigi Vivarini che viveva nella fine del quindicesimo secolo, tuttavia oggi non possiamo più seguire quest'opinione, trovandosi nella Pinacoteca di Venezia due tavolette con san Giovanni Battista e san Matteo dovute all'istesso pittore della tavola in San Giovanni. Questo dipinto non solo ci à arricchito di un altro monumento dell'arte antica, ma à finito di risolvere interamente la questione, la quale, attesa la secca maniera con cui sono condotte, la crudezza del disegno, l'uniformità del colorito senza sfumature, difetti che non ravvisiamo nelle opere dell'altro Luigi, non può più essere nuovamente messa in campo.

E parmi ancora che l'istesso storico siasi male opposto al vero, dicendo, che per altro equivoco il Ridolfi e il Zannetti abbiano indicato come fratello di Antonio Vivarini un Giovanni che dipinse in sua compagnia, il quale secondo lui è quello stesso pittore alemanno che nei due quadri nella chiesa di San Giorgio, rappre-

sentanti l'uno il santo titolare, e l'altro santo Stefano, siasi sottoscritto con l'anno 1445 *Johannes de Alemania, et Antonius de Muriano P.* Guardando allo stile con cui è condotta quest'opera non si può ammettere che Giovanni d'Alemagna fosse l'istesso Giovanni fratello di Antonio, imperocchè quei dipinti nei quali il nome di Giovanni non è distinto col particolare qualificativo di Alemagna, si scorge una maniera così diversa, e migliore di quella che veggiamo nelle tavole del pittore tedesco, che non è possibile che questi due tanto diversi artisti possano confondersi l'uno con l'altro. Abbiamo nella Pinacoteca di Venezia un gran quadro ove Antonio Vivarini e Giovanni di Alemagna espressero la Vergine assisa sopra un trono, riccamente ornato, col suo figliolino, il quale offre alla madre una melagrana. Quattro angioletti sorreggono in graziosa movenza un baldacchino sotto il quale è seduta Nostra Donna, e ai lati, ritti in piedi, sono i quattro dottori della chiesa, san Gregorio, san Girolamo, sant'Ambrogio e sant'Agostino. Il campo è tutto d'architettura di gusto alemanno, il disegno ed il colorito non presentano nulla di particolare, nelle pieghe v'è sempre l'antica durezza, e le altre parti non sono degne di veruna considerazione, quantunque vi sia gran diligenza di pennello, e si scorga che gli artefici abbiano cercato di sciogliersi dai barbari modi bizantini. Il medesimo stile oltramontano, e le stesse osservazioni di sopra possiamo ripetere per l'altra tavola dovuta ai medesimi due pittori, e che vedesi nella sala dell'Accademia, detta degli antichi, e così per tutti quei lavori fatti da loro.

Or confrontando queste pitture con quelle nelle qua-

li il nome di Giovanni non è seguito da quello della sua patria alemanna, si vedrà manifestamente, essere l'uno e l'altro due pittori distintissimi. Con la data del 1444 Giovanni e Antonio da Murano dipinsero per la chiesa di San Pantaleone, ove tuttora si vede la tavola con l'incoronazione della Vergine, fra varii santi del Paradiso; opera, che per quanto ancora risenta in qualche parte dell'antica secchezza, e ben lontana dal gusto della scuola alemanna, è lodevole pel decoro e l'ordine della disposizione delle figure, pel grande amore con che è lavorata, e per la buonissima idea del colorito e delle forme. Come si può dunque sostenere che questi due Giovanni che lavorarono con Antonio Vivarini sia uno solo, quando i dipinti esciti da questa consorteria chiarissimamente, anzi con evidenza rivelano due pittori differentissimi?

E ove questo quadro non fosse una prova bastevole, la tavola che trovasi nella Pinacoteca di Venezia risolverà tutti i dubbi che mai potrebbero nascere. Essa rappresenta sopra un trono formato da più ordini di colonne l'Eterno Padre, innanzi al quale è il suo diletto figliolo, che à di già posto sul capo della madre il regal diadema, ed ella con le mani composte a preghiera, è tutta piena d'umiltà, di riverenza e di devozione. In mezzo á loro è librato sulle ali, in forma di candida colomba, lo Spirito santo, che diffonde all'intorno la sua luce celeste. Sotto al trono, fra un colonnato, sono varii putti, portando ciascuno gli istrumenti della passione di Gesù Cristo. Sul dinanzi del trono stanno a sedere i quattro Evangelisti, con i loro attribuiti, a fianco dei quali sono i quattro Dottori della chiesa, san Girolamo, san Gregorio, sant' Ambrogio e sant' Agostino, di dietro

a questi, a sinistra dello spettatore, le vergini e martiri, a destra le monache e le vedove: più in alto i santi pontefici e i martiri, e quindi molti altri santi e pastori, con gli apostoli, dei quali san Pietro e san Paolo sono collocati ai due lati del trono ove è assisa la Madre col divin Figliolo. In basso in una cartella si legge *Joanes et Antonius de Muriano* P. MCCCCXXXX.

Or chi non vede la differenza che passa fra questa tavola e quell'altra che trovasi nella medesima Pinacoteca, e nella quale lavorò quel Giovanni d'Alemagna? Può mai ammettersi che nell'opera che abbiamo or ora descritta ci abbia messo mano questo pittore tedesco, quando la maniera del disegno e del colore, il maestoso carattere e l'espressione delle teste, fanno anco ai meno intelligenti delle cose d'arte rilevare le diversità del pennello di chi dipinse in questo quadro, da quello a cui son dovute le due tavole della chiesa di San Giorgio? Osservate in particolare la testa del Padre Eterno, quella della Vergine, dei Dottori, della Maddalena e di altri santi, e vedrete che mai nei dipinti di Giovanni alemanno sono così bellissime. E ove mai in questo pittore si trovano figure disegnate tanto castigatamente come gli angeli dei due fratelli di Murano? E l'armonia, e la robustezza del colorito con quei dolci passaggi dalle parti ombrate alle luminose non dimostrano evidentemente che l'alemanno non fu mai in grado di far tanto? Dopo ciò, è mestieri ritenere l'esistenza di due Giovanni, l'uno di Murano e della famiglia dei Vivarini, e l'altro di nazione tedesca: il primo dei quali è quello che segna il proprio nome di Giovanni insieme ad Antonio da Murano; il secondo è quello che al nome di Giovanni fa

sempre seguire l'aggiunto qualificativo della propria patria alemanna.

Bart. Vivarini — Morto Giovanni, Antonio continuò a lavorare in compagnia di un altro suo fratello, chiamato Bartolommeo, e insieme infatti fecero quella tavola che dalla Certosa di Bologna passò nella Galleria dell'Accademia di quella città. L'opera è ornata di antica architettura, divisa in due ordini, nel primo dei quali le figure sono più piccole che nel secondo, ove nel centro si vede la Vergine col puttino in grembo addormentato e varii santi ai lati. La maniera di questo dipinto sente ancora qualche cosa dell'antico; ma l'aria e l'espressione delle teste, il panneggio, il disegno, la diligente sfilatura della barba e dei capelli, ed il vivace colorito, fanno vedere che già l'arte avanzavasi a gran passi verso lo stile più moderno, che maggiormente manifestasi nelle opere di Bartolommeo.

Senza dubbio questi è in merito ben superiore al di lui fratello, ancorchè nei suoi dipinti si rivedano sempre le tracce dell'antica maniera, specialmente nelle pitture fatte nei primi tempi della sua carriera. Venezia à parecchie sue tavole, e si trovano a San Giovanni in Bragora, presso i Padri dei Frari, in Santa Eufemia alla Giudecca, e altrove; le quali sono divise, come in antico, in più scompartimenti, dipinte a tempera e talora a olio, e queste ultime ci somministrano la prova per poter stabilire il tempo in cui si cominciò a dipingere in Venezia col novello processo, introdotto da Antonello da Messina. Bartolommeo, essendo fiorito tra la prima e la seconda metà del secolo decimoquinto, fu testimone di questa grande invenzione che si notabilmen-

te cangiò l'aspetto della pittura. Egli non rimase indifferente al ritrovato dell'artista di Messina, ed è così vero, che sebbene le prime sue opere sieno dipinte a tempera, le ultime sono di già lavorate a olio, e verosimilmente colorite tosto che il novello metodo del pittore siciliano si divulgò per tutta Venezia. Quanto il processo di colorire a olio influisse potentemente su i progressi della pittura, si scorge dalle opere di Bartolommeo, e ravvicinandole insieme, sarà facile vedere in quelle a olio una robustezza, una vivacità, una leggiadria di colorito che egli non aveva ancora mostrato nei suoi dipinti a tempera, i quali, bisogna convenirne, compariscono sempre secchi e taglienti. Ma non appena egli conobbe il segreto della pittura a olio, non solo acquistò bellezza di tinta, calore ed unione, ma, avanzandosi nel lavoro, cercò di rimodernarsi sempre più, ed i suoi tentativi non furono del tutto vani. Guardisi nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia il quadro del sant'Agostino fra altri santi, che porta la data del 1473 e sembra essere la prima opera che lavorasse a olio, e si vedrà che se le pieghe fossero meno fitte, le masse più unite, e le mezzetinte più dolci, come è vigoroso e pieno di brio il colorito, sarebbe questa un'opera senza dubbio ragguardevole.

Tuttavia noi non dobbiamo vedere questo artefice nelle prime sue produzioni, le quali non possono essere di certo condotte con quel magistero, che acquistò nella maturità del suo ingegno; per lo chè è d'uopo rivolgerci a quei suoi lavori che mostrano il maggiore sviluppo del suo pennello. Fra questi è assai pregevole pel gusto e l'intelligenza che vi campeggiano, non che per essere

ben colorita e amorevolmente condotta, la tavola in Santa Marla Formosa, divisa in tre spartimenti, e in quella di mezzo si vede la Vergine che raccoglie sotto il suo manto alcuni suoi devoti, negli altri due l'incontro di san Giovacchino con sant'Anna, e la Natività di Maria, con l'anno 1498. Tuttavia Bartolommeo non fece mai opera più bella del quadro della Resurrezione del Salvatore che trovasi nella chiesa di San Giovanni in Bragora. In questo dipinto, il Vivarini può dirsi l'artefice della novella manicra, tanto egli è lontano dal vecchio stile, di cui non si scoprono che pochissime e assai deboli tracce. Oltre la diligenza grande con che il quadro è lavorato, e la pastosità e il vigore del colorito a olio vi si ammirano delle forme di una idea che fa vedere nell'artefice una vera intelligenza del bello. Nè il disegno è privo di bontà, e le espressioni son proprie e ben significate, i panni ragionevolmente condotti, le tinte e gli ombreggiamenti abbastanza vivaci, con artificio uniti, e con dolcezza; insomma v'è tanto da lodarsi che come l'opera primeggia fra le più buone pitture che Bartolommeo facesse, così il suo autore, che fu tra i primi a trar profitto dai lumi del novello stile, compete con onore con i più bravi artefici del suo tempo.

Luigi Vivarini — Con una manicra presso a poco simigliante alla sua, ma con un colorito men robusto, e un disegno meno corretto c più secco, dipinse Luigi Vivarini, detto il giovane per distinguerlo dall'altro soprannominato il vecchio. Varie sono le opinioni emesse dagli scrittori sul merito di questo artefice, il quale se veramente fosse l'autore di quei due santi, san Lorenzo e sant'Antonio abate, che veggonsi nella Galleria del-

l'Accademia di Venezia, ai lati della porta che conduce nella sala degli antichi, sarebbe, senza dubbio alcuno, degno di stare fra i più rimodernati pittori della prima epoca di questa scuola. Ma queste due figure sono condotte con un fare così deciso e robusto, da non permettere che si continui a credere che sieno state lavorate dall'arido pennello di quel Luigi Vivarini, che con la data del 1480 si sottoscrisse nell'ancona conservata in una delle palladiane. Ravvicinando questi due dipinti, e tutti gli altri segnati del suo nome, si scorge immediatamente, in uno, l'artefice che aveva di già penetrato nei segreti dell'arte, nell'altro si scopre sempre l'artista che ricorda la secca scuola di Andrea da Murano. E in appoggio di ciò, rammentiamo quella tavola del Vivarini in San Francesco di Trevigi con la Vergine in trono fra varii santi, col nome dell'autore e l'anno 1480, e quell'altra della Galleria di Vienna, rappresentante una Nostra Donna che tiene il suo putto in braccio, e ai piedi due angeli che suonano il liuto, dipinte nove anni avanti di quella testè citata, come ravvisiamo dalla apposta iscrizione.

Vuolsi che le sue migliori produzioni fossero quelle che andarono miseramente perdute per l'incendio del palazzo ducale nel 1577, e chi sa, se perdurando sempre queste pitture, non avremmo potuto fare un confronto più esatto con le due sopra rammentate figure, e scoprire così l'istesso valore di pennello. Vi sarebbe la tavola che trovasi nella veneta Pinacoteca, ma per quanto questa sia adorna di pregi, non può stare a fronte di quella. Vi è figurata la Vergine a sedere sopra un ricco trono, col bambino Gesù, ritto su le sue ginocchia,

e ai lati son dipinti san Bonaventura in abito episcopale che stende la mano verso la Vergine Madre pregandola che interceda per lui grazia dal suo celeste infante; quindi è sant'Antonio di Padova, il quale portando un libro nella sinistra, offre con l'altra il giglio della purità alla Vergine Santa. Dall'altra parte è san Francesco pronto a ricevere la bramata benedizione di Gesù Cristo, e poi san Bernardino con una tavoletta nelle mani, in cui è segnata la croce ed il nome di Gesù Nazareno. Di dietro al trono sono i genitori di Maria, e la madre sua sta a mani giunte adorando il santo bambino che è in atto di benedire, ed il padre, cavandosi dal capo il berretto, presenta al divin fanciullo una bianca colomba. Quantunque in questa pittura l'arte non manifesti quel grande avanzamento che ravvisiamo nelle due figure di san Lorenzo e di sant'Antonio abate, pure vi si vede sempre un certo notabile progresso, paragonandola con le produzioni contemporanee. Il colorito qui comparisce più forte che in altri dipinti dello stesso autore, il quale, malgrado che ritenga qualche rimembranza che lo riconduce all'arida scuola ove ebbe gl'insegnamenti dell'arte, mostra che il novello stile che già cominciava a prevalere in Venezia aveva trovato in lui un interprete non infelice, e le vivaci mosse delle figure, le svelte loro forme, gli andamenti delle pieghe meno fitte, la ben sentita espressione e l'evidenza delle teste fanno vedere il profitto che il Vivarini ne aveva tratto. Da questa tavola si scorge manifestamente come questo artefice si sforzasse accostarsi sempre più alla novella maniera, alla quale sembra essersi di molto avvicinato

in quel quadro, benchè ora danneggiato, che fece per la Compagnia di San Girolamo a Venezia.

. In un chiostro d'architettura romana, il Vivarini à rappresentato il santo che, seguito dal leone a cui aveva tratto la spina dal piede, guarda i suoi frati che a quella vista fuggono impauriti. La gran copia delle figure, disposte con grande intelligenza, i bei loro panneggiamenti, la pastosità e la forza del colorito, la verità e l'energia dell'espressione, le esatte cognizioni architettoniche, sono le doti che fanno assai bello questo quadro, il quale, posto accanto a quello di Giovanni Bellini e all'altro di Vittore Carpaccio, compete felicemente col primo, e si lascia poi dietro il secondo. Questo è il solo quadro che ci potrebbe far credere essere veramente sue le sopra rammentate due figure, e sebbene nell'opera di cui abbiamo ora reso conto non vi sia quel nerbo e quella risolutezza del pennello che lavorò il san Lorenzo e il sant'Antonio, pure incoraggiato dai benintesi modi tenuti dal Vivarini nel quadro del san Girolamo, che farebbe onore a quanti bravi maestri vanta in quest'ultimo periodo la scuola veneziana, non sono lontano dal ritenere che Luigi, avanzandosi sempre nel magistero artistico, giungesse finalmente a produrre, dopo l'opera fatta in competenza del Bellini, un lavoro che riunisse tutte le più belle considerazioni che egli aveva potuto trarre dai suoi ulteriori studi.

Del Fiore — Se dall'isola di Murano, ove era fiorente la bella scuola del Vivarini, fondata da Andrea, passiamo in Venezia, ci farà sorpresa che l'arte non mostri quello stesso sviluppo che aveva di già preso in quelle vicinanze. Essa nondimeno vi appare

interamente emancipata dalle tradizioni bizantine, ma lo stile che vi domina è sempre duro, il disegno secco, ed il colorito piuttosto languido. Ecco ciò che ci offrono le opere di Jacobello Del Fiore, il quale d'altronde fu il primo in Venezia che tentasse di far le figure grandi quanto il vero, con belle sembianze, con decoro e maestà, non che con svelte forme, tratte da buon naturale. Nè questo è veramente poco in un artista della scuola veneziana, la quale, allora appena era escita dalle grettezze orientali, e non poteva perciò essere così avanzata e rinvigorita da produrre opere tali che bene sensibile apparisse la riforma del gusto dell'arte.

Le più antiche pitture di Jacobello riportano la data del 1385, che col nome del pittore leggesi nella tavola a San Francesco della Terra di Sant'Arcangelo presso Rimini, rappresentante Nostra Signora in mezzo ad alcuni santi, e le più moderne quella del 1436, dopo del quale anno, in cui dipinse l'immagine di Nostra Donna, posseduta dal Manfrini di Venezia, non si ànno altre notizie di lui, e perciò, tutti i suoi dipinti vengono racchiusi dentro lo spazio di cinquantuno anno. E infra questo tempo Jacobello fece il quadro, tanto stimato, specialmente per la copia delle figure ragionevolmente disposte per la Cattedrale di Ceneda, rappresentante l'Incoronazione di Nostra Signora in cielo, la deposizione che vedesi nella Galleria Costabile, le tre figure della Giustizia e degli angeli Gabriele e Michele nel Magistrato del Proprio nel palazzo ducale a Venezia, opera molto lodata per avere in essa spiegato tutto il suo valore, che forse è maggiore in quel quadro nella Confraternita della Carità, nel quale espresse la Vergi-

ne sotto un ombrellino, sostenuto da quattro puttini, e ai lati i santi Dottori della Chiesa. Se le figure di questa composizione fossero meno ricche d'oro, avrebbe Jacobello in esse lasciato del suo pennello una produzione assai più pregevole. Vi si riconoscono gli sforzi di un artista che operando in un'epoca nella quale il novello stile cominciava ad influire su i progressi della scuola veneziana, faceva per quanto era in lui, onde l'arte pel suo pennello acquistasse maggiore dominio sul campo della riforma. I suoi tentativi però furono deboli, e nell'ingrandire le forme delle figure, non gli riescì ottenere la grandiosità pittoresca.

CRIVELLI — Ma il Del Fiore alla sua fama aggiunse il vanto di avere dato all'arte due pittori, che valsero quanti altri mai che furono tenuti in pregio sul finire del quindicesimo secolo. Il primo di essi è Carlo Crivelli, di cui in Venezia non rimane quasi nulla, se si eccettua quella pittura che egli fece nella cassa ove conservasi il capo di san Lorenzo Bembo. Essa esprime l'immagine del santo, con varie piccole figure che rappresentano alcuni miracoli, e vedesi sopra un altare della chiesa di San Lorenzo. Alcuni avevano detto che quest'opera fosse del 1321; ma il Zannetti, non ritrovandovi questa data, e molto più osservando una grande simiglianza tra la maniera con cui è condotta quella pittura e lo stile di un altro quadro che porta il nome del Crivelli, posseduto da Girolàmo Zannetti, rappresentante il Redentore morto fra la madre e San Giovanni, e ai lati San Girolamo e una santa martire, crede di certo che l'opera in San Lorenzo debbasi al pennello di Carlo, nelle di cui pitture il disegno mostra tanta grazia e

tanta semplicità, quanta ne aveva acquistato l'arte negli ultimi anni di quel secolo.

Il suo colorito apparisce eziandio più vigoroso, le mosse e l'espressione non mancano di verità e di sentimento, le arie delle teste sono graziose, ma le pieghe dei panni non presentano ancora un miglioramento sensibile. Nonostante il Crivelli occupa un bel posto fra i primi riformatori della patria scuola, e le sue pitture per energia di espressione, per finezza di pennello, e freschezza di colorito, sono ben superiori a quelle che contemporaneamente i Vivarini facevano in Murano. Il D'Agincourt riporta intagliata una Nostra Donna col bambino su le ginocchia, dipinta a tempera, con l'anno 1476, ed il disegno di questa immagine, il suo volto ed il colorito fanno vedere come il Crivelli cercasse d'escire sempre più dal vecchio stile per inoltrarsi felicemente nella via della riforma.

Pare però che questo abile artefice abbia fatto lunga dimora nello Stato romano, ove, secondo il Lanzi, avendo luogo di osservare le opere di Pietro Perugino, dipinse talvolta con un certo gusto peruginesco; e perciò qualche sua pittura, come quella che col suo nome possedevano i Minori Osservanti di Macerata, è stata per del tempo attribuita al grande maestro del sublime Raffaello. Io veramente, come è stato osservato, non saprei ritrovare veruna anco lontana analogia fra lo stile del Crivelli, e quello del Vannucci, sembrandomi affatto dissimili i modi tenuti nel dipingere da questi due maestri. Veggiamo infatti dai dipinti fatti dal Perugino nell'epoca in cui il veneziano andò nell'Umbria, che Pietro aveva di già acquistato maggiore pienezza di disegno, dando ai

contorni più movimento, e coprendo le linee con dolci sfumature; nel Crivelli sono sempre manifesti i segni di quella secca maniera di Jacobello Del Fiore. Oltre a ciò, nel colorito, Pietro tenne una ragionevole progressione nelle tinte per lo più ascendenti dal bianco al rosso, mentre quelle dell' altro sono discendenti dal rosso al nero, per cui deriva che i quadri del primo ànno più luce, e quelli del secondo ànno tinte più forti, donde segue che i dipinti del Vannucci rallegrano, e quei del Crivelli spiegano un sentimento di piacevole mestizia.

E non pochi altri quadri di questo artefice si trovano in quelle contrade, veggendosene in Matelica, in Ascoli, in Fabriano e altrove, i quali sono tutti dipinti a tempera; ciò che fa meraviglia, atteso che il novello modo di colorire a olio era di già noto in Venezia e in altre parti d' Italia. Egli fa ancora uso, come i più antichi, di applicare alla superficie della pittura degli ornamenti in rilievo di stucco dorato, metodo che egli probabilmente ereditò da Gentile da Fabriano, che, come si è detto, fu pure a lavorare in Venezia.

Donato — Queste dorature però non più si riveggono nelle opere del suo condiscepolo, Donato veneziano, il quale, se veramente, come vuole il Boschini, abbia dipinto quella bella tavola che nella veneta Pinacoteca si addita per sua, avremmo in lui uno dei primi artefici, nei quali i colori a olio si vedono assai ben maneggiati. Ed avremmo pure l'occasione di riconoscere in Donato il pittore più avanzato di quelli dei quali abbiamo sinora parlato, non trovandosi in questa bella opera veruna traccia di antica maniera; anzi oltre il bel colorito, e l' intelligente unione di tinte calde e vi-

gorose, vi si vede un bellissimo piegare di panni, sentita e vera espressione nelle figure, che son disegnate ragionevolmente, ed ànno teste che Donato à dovuto di certo copiare dal vero, infondendo nelle medesime l'anima e la vita del suo vivo esemplare. Rappresenta Gesù Cristo confitto alla croce, nel momento in cui dirige l'estrema parola di conforto alla madre che con le mani raccolte sul petto, addolorata, volge gli occhi al suo quasi morente figlio, a cui è parimenti rivolto lo sguardo del diletto discepolo san Giovanni. La Maddalena, con la chioma cadente per il collo e per il petto, versando lagrime di dolore e di pentimento, abbraccia ardentemente la croce. Ai lati è in ginocchio san Francesco che, pieno di religiosa carità, riguarda il Crocifisso, e quindi san Bernardino da Siena, che, ancor egli genuflesso, mostrasi pieno di pietà e di devozione. In lontananza scorgesi la città di Gerosolima, in mezzo alla quale s'inalza il sontuoso tempio, e più da vicino, la scena è abbellita da una verdeggiante e rigogliosa campagna.

Del pennello di questo abile artefice, in Venezia non rimangono che due altre produzioni; l'una delle quali, che trovasi nel Magistrato dell'Avogaria, ed à il suo nome e la data del 1459, sembra essere delle prime cose che facesse, essendo di gran lunga inferiore alla precedente; e cede del pari alla gran composizione che eseguì in tela per il refettorio di San Giorgio in Alga. In questo bel dipinto ma non pregevole quanto quello nella Pinacoteca, espresse la crocifissione del Redentore con gran copia di figure, e nell'altro, che abbiamo accennato, il leone di san Marco, con ai lati san Girolamo e sant' Agostino.

— Qui ora per rendere completa di notizie la nostra storia, seguirebbe l'enumerazione di molti artefici minori, vissuti nello Stato della Repubblica, i quali però pochissimo offrono alla nostra considerazione. Nondimeno nomineremo un Vittorio Crivelli, forse della medesima famiglia del precedente, noto per varie tavole nella Marca d'Ancona, un Francesco Benalio, di cui nella collezione Vallardi a Milano si vede un quadretto con la Vergine che adora il putto Gesù; un Antonio da Trevigi che in San Niccolò della sua patria dipinse a fresco un gigantesco san Cristofano, e quindi nel 1414 il martirio di san Pietro a Verona, un Liberale da Campo, autore di quell'ancona nella cattedrale di Trevigi, rappresentante la nascita di Gesù Cristo, con gran quantità di angeli in alto, e moltissime altre figure distribuite nei tre compartimenti che compongono questa pittura la quale porta la data del 1418; e un Giorgio da Trevigi che diciannove anni dopo dipinse in Padova tutta la torre dell' Orologio di piazza.

Per toglierci più presto dall'aridità che naturalmente porta seco questa specie di catalogo, tralasciamo varii altri artefici inferiori, ricordando però Andrea Bellunello, il quale sebbene manchi di scelta nelle forme, nè abbia buon colorito, merita considerazione per la grandezza ed il compartimento delle figure in quella tavola che fece nel 1475 per la sala del Consiglio di Udine, rappresentante Gesù crocifisso fra varii santi. Di Domenico di Tolomezzo è una Nostra Donna fra varii santi, e varii spartimenti nel Duomo di Udine, la quale città ebbe pure un altro pittore, chiamato Francesco de Alessis, che dipinse a fresco nella confraternita di San Girolamo la

figura del santo. Di Ottaviano Prandino bresciano si sa che lavorò con l'Aldigieri nella sala dei Giganti, e si narra che un tal Pietro da San Vito con bizzarra e fantastica invenzione dipingesse nel coro della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo il Giudizio finale, togliendone l'idea dalle tre cantiche della Divina Commedia.

Il Zannetti fa menzione di un Jacopo Bello, noto in Venezia per una sola opera che fece pel Magistrato dei Camarlinghi a Rialto, e rappresentante il Redentore con san Pietro e Paolo, e san Marco in un gran paese. Il Del Pozzo cita due veronesi, cioè un Girolamo Benaglio, del quale nella chiesa di San Pietro in patria è una tavola con lo sposalizio di santa Caterina, e un Francesco Benaglio che con assai migliore maniera, nel 1476, dipinse per la chiesa di Santa Maria della Scala Nostra Signora fra quattro santi.

Pisanello — Su questi artefici s'inalza con fama grandissima un pittore veronese, Vittore Pisano, detto Pisanello, cui il Vasari fa discepolo di Andrea Del Castagno, morto verso il 1477. Questa sua derivazione dal maestro fiorentino è dimostrata falsa da quel quadro posseduto dal Del Pozzo, in cui Vittore, rappresentando Nostra Donna col divino infante, e ai lati san Giovanni Battista e santa Caterina, scrisse il proprio nome e l'anno 1406: questa data svela tutto l'errore dell'asserzione del biografo aretino. Dopo ciò non può più ammettersi che i sette quadretti con storie della vita di san Bernardino, che veggonsi nella sagrestia della chiesa di San Francesco in Perugia, ove generalmente vengono additati come opere del Pisanello, siano effettivamente di questo artefice, il quale, come risulta dal

documento riportato dal Gaye, vol. I. pag. 163, cessò di vivere verso il 1451, e perciò non potè aver dipinto nel 1473, che è la data che leggesi in quei quadretti con grandissima diligenza lavorati.

Ma indipendentemente da questo, il Pisanello è sempre un artefice cui i posteri terranno in quella grande considerazione, in cui l'ebbero i suoi contemporanei, dai quali riscosse elogi un po' esagerati, sin' anco ad essere da Tito-Vespasiano Strozzi paragonato a Zeusi ed Apelle. Il certo poi si è che le lodi prodigategli da varii illustri letterati di quel tempo eran basate sul merito veramente grande del Pisanello, la di cui fama si estese sino a Roma, ove da Martino V., che tanto protesse le scienze, le lettere e le arti, fu chiamato a dipingere in San Giovanni in Laterano alcune storie presso quelle che precedentemente aveva dipinto Gentile da Fabriano.

Di esse disgraziatamente oggi non resta più nulla; ma narrasi che gareggiassero in bontà con le opere del Fabrianese, imperocchè essendo il Pisanello molto risoluto disegnatore, giudizioso compositore, pratico nel maneggio del pennello, pieno di grazia e di vivezza, sì nelle mosse, come nei volti, gli era facile competere con onore non solo con Gentile, ma con qualunque altro maestro di quella età. Dispiace perciò moltissimo che sieno eziandio perite le pitture che egli fece nella cappella dei Pellegrini in Sant' Anastasia di Verona, ove nelle pareti aveva dipinto sant' Eustachio che accarezzava un cane, il quale, con i piedi alzati ed appoggiati alla gamba del santo, si volgeva con la testa indietro, come se avesse inteso rumore, e con tanta prontezza di naturale movenza, quanta ne può avere il vero. Nè questo dovrà parere

esagerato, chè il Pisanello era valentissimo nel ritrarre gli animali, e questa sua grande maestria spicca maggiormente in quelle scene, nelle quali introduce cavalli, cui egli effigiava con sì belle fattezze, con tale vivacità, anco nei loro più difficili movimenti, che altri mai in quel tempo seppe far meglio.

Noi oggi non abbiamo niente per vedere sin dove arrivasse la sua abilità in questa parte, non rimanendo nemmeno vestigio delle opere che egli aveva condotte nelle altre pareti della medesima cappella, ove nella volta aveva fatto un san Giorgio, che dopo avere ucciso l'infernale drago, volendo rimettere la spada nel fodero, alzava la mano destra che teneva la spada, già con la punta nel fodero, ed abbassando la sinistra, acciò che gli fosse stato agevole infoderare il suo ferro, faceva questo atto così graziosamente e con garbata maniera, che in più bel modo altri non avrebbe potuto fare. Ma il quadro che aveva fatto stupire quanti mai si portarono a vedere quella cappella, era sopra l'arco della medesima, in cui aveva figurato il Santo, che, ucciso il drago, tutto armato, era per rimontare a cavallo, volto con la faccia allo spettatore, e con un piè nella staffa, e la mano sinistra sulla sella si vedeva quasi in moto per salire sopra il cavallo, dipinto in bellissimo scorcio; e tutto poi era eseguito con sì bel disegno, grazia e giudizio, che n'ebbe lodi grandissime. Ebbe pure sufficienti cognizioni di prospettiva e d'architettura, e di ciò ei ne diede prova dipingendo in patria nella chiesa di San Fermo maggiore la Vergine annunziata dall'Angelo, opera oggi forse intieramente guasta, ma lodata come pittura grandiosa, ottimamente colorita, e ammirabile per grazia e genti-

lezza infinita; sicchè considerato tutto, non a torto si è affermato essere stato il Pisanello il precursore di Masaccio.

— Contemporaneamente in Vicenza un Jacopo Tintorello, che lo imitò da vicino nel colorito, ma da lungi nel disegno, in cui fu piuttosto debole, dipinse, per la chiesa di Santa Corona, Gesù Cristo coronato di spine; e per quella di San Bartolommeo, un Marcello Figolino fece l'adorazione dei Magi, che ora trovasi nella Galleria comunale di quella città; opera condotta con sì bella varietà di teste e di panneggi, con sì benintesa degradazione di chiaroscuro e prospettiva, e con tanto amore e studio, che se fosse fondatamente provato che Marcello fiorisse verso la fine della prima metà del secolo decimoquinto, sarebbe un artefice con cui pochi dei suoi coetanei potrebbero competere. Alcuni ànno creduto che la maniera di questo quadro si accosti a quella tenuta da Raffaello nelle sue prime produzioni, di maniera che si verrebbe a determinare presso a poco l'epoca in cui fiorì questo pittore verso lo scorcio del quindicesimo secolo, e trarne pure la conseguenza che derivasse dalla scuola umbra. Nondimeno, forse m'inganno, lo stile di quest' opera sembrami affatto dissimile da quello del Perugino, e coloro che si porteranno in Vicenza vedranno qual sensibile differenza corre fra la maniera di disegnare, di colorire, di drappeggiare e di comporre, seguìta dall'uno e dall'altro artefice. Il certo poi si è, che nell' opera in discorso l'arte apparisce assai ben più inoltrata che nel tempo in cui si crede che il quadro fosse lavorato. Marcello è noto altresì per altre produzioni, e si cita fra le altre il quadro di Nostra Donna

fra varii santi nella chiesa delle monache di San Francesco, la natività del Redentore in quella di San Faustino, e un coro di frati che cantano nella Galleria del conte Lochis in Bergamo; dipinti tutti pregevoli, ma non così belli, come quello fatto per San Bartolommeo.

Jacopo Bellini — È tempo oramai di far ritorno in Venezia, ove di tutti gli artefici chiamati da altrove dalla Repubblica, il solo che producesse allievi è stato Gentile da Fabriano, il quale nel tempo che fu occupato a dipingere nel palazzo ducale verso il 1420, tenne sotto i suoi insegnamenti Jacopo Bellini. Educato da un maestro così insigne, Jacopo che aveva sufficiente ingegno non si mostrò ritroso alla novella direzione che aveva presa l'arte, e sebbene delle sue pitture non si conservino che pochi e miseri avanzi, la storia supplisce a tanta perdita, tramandandoci come benemerito il nome di questo artefice, la di cui maggiore gloria è quella di avere istruito i suoi due figli, Gentile e Giovanni, che essi soli bastano a rendere cospicua una scuola.

La sola opera che rimane di Jacopo è quella piccola Vergine, citata dal Lanzi, presso il signor Sasso, e riportata in intaglio dal Rosini per serbarne la memoria. Aveva dipinto nella confraternita di San Giovanni Evangelista a Venezia, nella chiesa del Santo a Padova, e nella Cattedrale di Verona, ove nella parete sinistra della cappella del Sacramento aveva rappresentata la patetica scena del mistero della Croce. L'Aglietti ne à lodata la bellezza dell'invenzione, la vivacità dell'espressione e l'intelligenza della prospettiva: lo stile tendeva a quello dello Squarcione, come il Lanzi à notato nella suddetta tavolina.

Ciò però ci pone soltanto nel caso di conoscere che la maniera del maestro padovano era di già penetrata in Venezia, ma resta sempre a sapersi quale influenza aveva dapprima il Fabrianese esercitato sul suo allievo. Vi sarebbero altre opere di Jacopo alle quali potremmo ricorrere; e di certo, se i due ritratti del Petrarca e di madonna Laura che si conservano nella Galleria Manfrin a Venezia, e la Madonna col bambino che vedesi nella Galleria dell'Accademia di quella città, non fossero state deturpate dai restauri, in modo che dell'originale resta poco più della tavola, avremmo potuto scoprire quanto dei precetti e degli esempi di Gentile avesse Jacopo saputo trarre profitto. Tutto lì è sparito sotto i nuovi colori, e non potendo perciò giudicare con quanta pratica e maestria Jacopo pennelleggiasse, altro non ci resta che ammirare nei disegni, tutti di sua mano, che formano la bella e preziosa collezione del Mantovani in Venezia, il merito non comune che egli ebbe nell'arte del disegnare e del mettere in prospettiva. Per lo più rappresentano magnifici casamenti, ricchi di molte piccole figure assai gentilmente espresse, ma delineate senza uno scopo particolare; se non che talvolta accennano a religioso subbietto, e queste specialmente fanno vedere con quanto sapere e intelligenza Jacopo maneggiasse la matita.

— Frattanto che l'arte andava avanzandosi, un novello avvenimento ebbe luogo, che potentemente influì sull'immaginazione dei letterati e degli artisti, ed allora sì le lettere che le arti con tanto loro danno deviarono dalla loro verginale primitiva semplicità. Il metodo d'insegnamento subì ancor esso un cangiamento notabile,

e ciò molto più contribuì a diffondere, e far penetrare in tutti le nuove idee che già cominciavano a prevalere. Ciò trasse origine dalla scoperta dei manoscritti e delle statue greche e romane, ed allora il classicismo e l'amore delle opere della dotta antichità invasero la mente di tutti, presero il predominio sopra qualunque altro mezzo d'istruzione, e nulla più venne accettato se non provenisse dalla classica antichità ellenica e romana. Tutti allora si consacrarono allo studio del greco e del latino; l'erudizione era la sola che venisse proclamata, e ognuno faceva a gara nel rendere sempre più estesa la cognizione dei classici antichi. L'istesso entusiasmo si ridestò negli artisti, e come i letterati tutti profondevano i loro studi in Virgilio, in Orazio, in Cicerone, in Ovidio, ripescando i più scelti modi di dire, cogliendo da quei grandi scrittori i concetti i più aggraziati, le voci più leggiadre; così i pittori abbandonarono l' imitazione della bella natura, scegliendo a modello di studio tutto ciò che proveniva dallo scalpello greco-romano. Non si conobbero più altri esemplari; il bello era unicamente nelle statue antiche, e a misura che i bronzi, i marmi, i bassi rilievi venivano discoperti, cresceva in tutti la voglia estrema di studiare profondamente quei marmi, come i soli dai quali potevano trarre bellezze perfette e squisite.

Questo entusiasmo fu spinto a tal punto, che da per tutto cercavansi codici e statue antiche, s' impresero a tal uopo dei lunghi e disastrosi viaggi, e tutte le fatiche dei dotti e degli artisti ad altro fine non erano dirette che a far rivivere i classici greci e latini. L'invenzione della stampa diede ancor essa un potentissimo impulso

alla riabilitazione del classicismo, e non poco parimente vi contribuì la presa di Costantinopoli dai Musulmani, che diede origine all'emigrazione dei Greci, i quali per sottrarsi dal barbaro giogo di quelli, refugiaronsi molti in Italia. Allora non si pensò più agli studii della Divina Commedia, del Canzoniere e del Decamerone, sibbene a quello della lingua greca e latina, gli artisti batterono una strada ben diversa da quella tenuta dai loro maestri, e le opere greche furono prese a modello d'imitazione da chi studiava; e mentre molti eruditi viaggiavano per l'Europa tutta e per l'Asia in cerca di manoscritti ed iscrizioni, altri percorrendo le medesime contrade, raccoglieva medaglie, bassirilievi, statue ed altri simili monumenti della classica antichità. Ma quali furono gli effetti di questo entusiasmo? Le arti specialmente deviarono dal casto loro primitivo sistema, e la forma allora trionfò completamente sul pensiero. L'imitare il più che fosse possibile le bellezze della natura, non fu più lo scopo a cui tendevano gli studii di ciascun pittore; si cessò di avere dinanzi agli occhi modelli naturali, e tutti aspiravano imitare il bello che vedevano nelle statue dei sommi maestri greci, come se questi per elevarsi così sublimi, non si fossero applicati allo studio della bella natura.

Pur che quegli artefici avessero ottenuto la perfezione della forma, di nulla più si davano pensiero; ed essendo tutte le loro mire dirette principalmente ad allettare i sensi più che lo spirito, è ben facile comprendere di quanto le loro opere rimanessero inferiori a quelle dei loro maestri, nelle quali l'intelligibile predomina mirabilmente sul sensibile. Nè da quella predile-

zione di studi mitologici potevano derivare effetti salutari per l'arte, la quale, per quella imitazione di materiali bellezze doveva necessariamente perdere tutta la casta e nobile venustà, che con tanta efficacia avevano fatto gustare Giotto, l'Angelico e i loro seguaci. La strada battuta da coloro che celebravano i marmi dell'antichità come il modello più perfetto del bello, era assai ben diversa da quella nella quale eransi gloriosamente incamminati gli altri, che non pur contenti del fulgido colore e del castigato disegno, volevano ben'altra bellezza, quella cioè dell'espressione, onde i tipi delle loro figure innamorano per santità e soavità d'affetti; insomma gli uni sforzavansi estrinsecare la forma in tutto lo sfoggio, e le varietà allettatrici del senso, gli altri di manifestare l'interno sentimento con tutta la spiritualità, candore e celestialità, conformemente allo scopo trascendentale dell'arte cristiana, al quale aspiravano, come la sola via che conduceva alla nobiltà ed elevatezza del pensiero nell'arte; di maniera che i primi colpivano l'immaginazione soltanto per delle impressioni superficiali, incapaci di penetrare nello spirito: i secondi all'incontro s'internavano nell'anima profondamente, la signoreggiavano, lasciandovi l'impronta della scena che ci proponevano contemplare.

Quali di questi artefici fossero più felici, lo lascio decidere al lettore, che non appagandosi della superficialità, ama che una rappresentanza pittorica gli parli al cuore, e sia in essa conservato in tutta la sua integrità il connubio della forma col concetto. Ma i nostri pittori, non scorgendo nei loro esemplari d'imitazione quella casta e religiosa espressione che costituisce lo

spirito e la vita dell' arte cristiana, tutto s' impegnarono di raggiungere, fuori che questa sublime alleanza; e quali ne furono gli effetti che ne seguissero, li abbiamo visti nella scuola fiorentina, e nelle altre che furono ugualmente trascinate dalla stessa corrente del paganesimo, che seco trasportò pure la scuola di Padova, la quale, pel vezzo di sfolgoreggiare nella forma, perdè ancor essa quella nativa, leggiadra e soavissima bellezza spirituale, che sì mirabilmente avevano saputo estrinsecare gli artefici che si erano ispirati alle opere lasciate da Giotto.

Infatuati tutti, che il vero bello trovavasi soltanto nelle statue e bassorilievi greco-romani, si pose in oblio lo studio della natura; e gli artefici, ben lungi allora d' ispirarsi ai grandi esemplari dei mistici pittori, corsero volentierosi ove potevano ammirare e contemplare le opere dell' antichità. E fu appunto per questo che Francesco Squarcione vide la sua scuola frequentata da centotrentasette allievi, i quali sull' insinuazione del maestro, lungi di rivolgersi a studiare le mirabili produzioni del puro e celeste pennello di Giotto, dell' Avanzi e degli altri che avevano lavorato in Padova, scelsero l' antico, come il tipo più atto a ricondurli in quella via tracciata con tanta gloria dai maestri greci e latini.

Squarcione — Cangiò allora affatto direzione la scuola di Padova, e lo Squarcione facendosi capo di quella numerosa schiera di giovani che mal consigliati applaudivano, su la voce dei maestri e dei dotti, tutto ciò che era escito dalle mani degli antichi, preparò la novella strada che tutti poi si diedero con entusiasmo a percorrere. Certamente in quell' epoca forse niun' altro

offriva agli scolari i mezzi di studiare l'antico, che lo Squarcione procurava ai suoi allievi con disegni, bronzi, marmi, bassirilievi, che egli aveva acquistato nel suo lungo viaggio attraverso tutta l'Italia e la Grecia. Con sì ricca collezione di oggetti d'arte, egli aveva formato il migliore e il più bello studio che allora si conoscesse, e che io chiamerei il focolare ove si alimentava la resurrezione del gentilesimo, la di cui impronta, sebbene non sensibilmente rilevata nelle proprie opere di Francesco, spicca con gran forza di rilievo in quelle del suo illustre discepolo Andrea Mantegna, il più insigne pittore che sia escito da quella scuola, e il più capace di stare a fronte con i più applauditi maestri fiorentini.

Ecco i due artefici che con la loro autorità rimisero in trono nella scuola di Padova il paganesimo, il di cui dominio ognora più dilatandosi, finì con rovesciare interamente il sistema tradizionale, e l'arte perfezionandosi nella forma adottò altri tipi, di gran lunga lontani da quei soavissimi e spirituali che con sublime e nobilissima espressione veggiamo nelle produzioni della scuola mistica. Questo medesimo cangiamento noi l'abbiamo notato nelle altre scuole, ove concorsero ugualmente le stesse circostanze che abbiamo qui indicate quali cagioni principali che richiamarono in vita l'estinto paganesimo. Pochissimi furono allora gli eletti ingegni che rimasero freddi spettatori ai tanti plausi che in Italia facevansi a questo vitello d'oro del classicismo, che era di già divenuto l'idolo di tutti. Nè d'altronde lo Squarcione aveva sortito dalla natura un talento così elevato, da non lasciarsi trasportare dalla corrente della moda, che acclamava con tanta pompa di elogi le classiche

grandezze di Atene e di Roma, e un sì vivo entusiasmo di cui tutti erano presi, offriva, direi, agli artisti un mezzo più facile di modellare il bello da una statua, anzi che dalla natura che mai svela le sue bellezze agli occhi di tutti. Questo in particolare, ed il favore grandissimo che accordavasi in tutta la penisola a coloro che nelle lettere, come nelle arti, mostravano d'avere studiato nei grandi scrittori e nei sommi maestri greci e latini, fu ciò che principalmente colpì la mente dello Squarcione, il quale per farsi strada ad acquistare fama, credè bene camminare su le orme degli artefici antichi, le opere dei quali, che andavano dissotterrandosi nell'alma città dei Cesari, venivano dall'autorevole voce degli intelligenti proclamate come il più sublime punto che mai l'arte in ogni tempo avesse toccato. Firenze, Napoli, Ferrara, Venezia, ove Cosimo padre della patria, Alfonso d'Aragona, gli Estensi, e gli opulenti patrizi accoglievano nelle loro aurate sale gl'ingegni i più chiari per greca e latina erudizione, i maestri più distinti per valore di pennello e di scarpello educato ai meravigliosi vetusti marmi, i larghi guiderdoni prodigati da quei potenti a questi letterati, e ad artisti, ed il plauso popolare che salutava quali grandi riformatori delle lettere e delle arti coloro che antichi manoscritti commentavano ed illustravano, gli altri che su i greci monumenti avevano modellato le opere loro, tutto insomma incoraggiava lo Squarcione a buttarsi nel gran campo, ove andavano tutti ad inchinarsi, e farsi ancor esso del novello idolo adoratore.

Ma bisogna pur dire, che per quanto lo Squarcione si mostrasse innamorato delle grandiose reliquie di Ate-

ne e di Roma, l'azione del paganesimo in lui non esercitò un'influenza così diretta da vederne nelle sue produzioni manifestamente gli effetti. Pochissime sono nelle medesime le tracce che lascian scoprire che l'antico fosse il solo tipo che gli servì d'esemplare, e ove pure questo artefice abbia al par degli altri appassionatamente idoleggiato i ruderi della classica antichità, è chiaro che egli non ne abbia saputo che ben poco profittare. È nondimeno un fatto innegabile essere stato lo Squarcione nel Veneto il primo che indirizzasse i giovani alla contemplazione e allo studio dei marmi greco-romani, pei quali mostrò tanto amore, che nè a spese, nè a gravi incomodi ei abbia guardato, per far dei medesimi una ricca collezione. Ciò à fatto dire, che egli, grande entusiasta del suo sistema, piegavasi a tal segno dinanzi alle statue dell'antico, che nulla più vedeva che non provenisse dalle due più gloriose e più civili nazioni che mai rammemori la storia dei popoli; quei marmi erano il suo tutto, in essi soltanto ei trovava riunita la più completa perfezione, quelli erano i suoi prescelti esemplari, quelli ei preferiva sin'anco al naturale.

Tuttavia le sue pitture non manifestano questa sua estrema predilezione; ed è perciò da supporsi, o che quelle tre, indubitatamente sue, che rimangono, una in Venezia nella galleria Manfrin, le altre due in Padova, presso il cav. Lazzara, fossero state lavorate dallo Squarcione, quando ancora non si era esclusivamente dedicato allo studio dei monumenti greci, o che questi non abbiano, come si vuole, esercitato su la sua mente un sì potente influsso, da spingerlo perfino a rinnegare il vero, e altamente proclamare per suo modello d'imita-

zione soltanto l' antico. E appunto questa imitazione è quella che non si ravvisa nei suoi dipinti, ed il lettore che conosce i due quadri nei quali in uno è figurata la Vergine col bambino, e nell'altro san Girolamo sedente fra quattro santi, riportati in intaglio dal Rosini, e con quelli posseduti dalla famiglia Lazzara, avrà sicuramente notato non trovarsi nei medesimi nulla di tutto ciò che accenna essere stata una pittura modellata su le statue. Quale grandiosità d'insieme e di parti si scorge in quei dipinti? Quale larghezza e severità di stile, quale nobiltà, quale rigidezza di contorni essi ci fanno vedere? Se lo Squarcione lavorando quei quadri avesse esclusivamente consultato i marmi greci, sarebbero sensibilmente visibili questi segni, vi si discernerebbe inoltre un chiaroscuro poco degradato, non che fredde e statuarie movenze. E ciò è quanto gli manca per potere noi affermare con gli altri che lo Squarcione idoleggiasse l'antico, in modo da preferirlo alla stessa natura, che meglio poteva offrirgli ciò che egli cercava; e tanto più poi siamo lontani di associarci a quella opinione dei suoi biografi, vedendo in quei medesimi suoi dipinti tanta secchezza di maniera, un fare così minuto e ricercatissimo nel delineare nei nudi sin' anco le più piccole vene, quei muscoli così triti e così stragliati, e finalmente nelle vesti quel meschino modo di piegare così fitto, e assai poco simigliante al vero, in guisa che sembra che per ciò avesse a modello figurine, i di cui panni erano formati di carta molle, anzichè di lana, di seta o di lino.

Dopo tutto questo, può mai ammettersi che lo Squarcione si formasse artista imitando soltanto le sta-

tue tramandateci dal paganesimo? Forse in altre opere smarrite o perdute, da lui fatte in altri tempi, avremmo potuto avere la prova di quanto egli profittasse dai suoi studi sull'antico, ma da quelle che rimangono non si può conchiudere avere lo Squarcione tratto vantaggi dalle statue greche. È indubitato tuttavia che niuno erasi mai mostrato così caldo idolatra della classica antichità come lo Squarcione; niuno dei maestri aveva mai ai suoi allievi indicato nelle produzioni della statuaria greca il prototipo d'ogni perfezione artistica. Lo Squarcione fu il primo che preso d'entusiasmo per i marmi di Grecia e di Roma, li ricercò da per tutto, li propose ai suoi scolari come il più scelto esemplare d'imitazione. Non importa che egli medesimo, il quale tanto ne celebrava le squisite bellezze, non sia riescito cavarne profitto. Forse era già adulto, quando andò a prostrarsi innanti quegli idoli, perchè si rivedessero nelle sue pitture quei pregi e quei difetti che conseguono da quegli studi, cui lo Squarcione tanto caldamente raccomandava ai suoi discepoli. Osserviamo d'altronde nei suoi dipinti, che egli era assai buon coloritore, felice nell'espressione degli affetti, svelto nelle forme, beninteso negli scorti e intelligentissimo della prospettiva, e con queste doti, e più col suo metodo d'insegnamento, doveva necessariamente vedersi circondato da molti allievi. Ma dei suoi scolari, quasi tutti, all'annunziarsi di Andrea Mantegna, si diedero a seguirne lo stile, che per questo mezzo si diffuse per varie contrade d'Italia.

Mantegna — Già noi altrove abbiamo parlato a lungo di questo celebre artefice, e qui ora non possiamo trattenerci di fare alcune osservazioni per dimostrare

come il Mantegna, malgrado la sua troppo ligia imitazione delle opere greco-romane, più di ogni altro moltiplicasse le risorse dell'arte, e ne affrettasse l'avanzamento.

Educato nell'accademia dello Squarcione, ove egli ebbe a modello di studio i bassirilievi, le medaglie e le statue dell'antichità; erudito nella storia alla quale egli particolarmente si era applicato, seppe col suo felice e acuto ingegno ritrovare dei mezzi più acconci per nobilitare l'arte mediante la bellezza delle idee e delle forme, e la precisione dei contorni, non che trattare con successo, tanto una scena tragica e terribile, quanto quella che ti presenta la natura nel suo stato di semplicità e di schiettezza. E sebbene la sua maniera fosse piuttosto tagliente, e talvolta più vicina alla pietra che alla carne viva, le pieghe dei panni formate a guisa di canne d'organo e parallele, è in modo da non lasciare scoprire le forme che rivestono, e benchè nelle sue figure tutto accenni rigidità e freddezza marmorea, il Mantegna è nondimeno uno dei più insigni artefici che fiorissero nel secolo decimoquinto; il maestro illustre che, come il Masaccio la fiorentina, perfezionò la scuola di Padova, e specialmente quella di Mantova della quale egli è stato il fondatore.

L'esame dei suoi lavori in confronto con le produzioni comparse sino allora, ed anco contemporaneamente, fa vedere in un modo brillantissimo, come il Mantegna siasi elevato sopra tutti gli artisti, dando ai medesimi quegli esempi, che eglino non avevano ancora visto per avanzarsi con maggiore rapidità nella via di un grande miglioramento. Gli artefici mancavano tuttora di

quell' istruzione necessaria per trattare felicemente soggetti sì ben differenti fra loro: non avevano ancora tentato di elevarsi nella scelta delle forme ad una bellezza più nobile; non avevano tanto studiato per possedere profondamente la scienza della prospettiva, che comprende quella degli scorci; difettavano di estese cognizioni anatomiche per disegnare il nudo con verità; non avevano per anco raggiunta nelle carnagioni una sufficiente morbidezza, nè nei volti e nelle mosse quella grazia e quella propria naturale prontezza, onde le figure acquistano un pregio più notabile.

Ma all' avanzarsi del Mantegna nella gloriosa carriera dell' arte, gli artisti videro nelle di lui pitture il verace modo di rappresentare la natura: impararono con quale delicatezza bisogna dipingere le carni, con qual verità e intelligenza ritrarre il nudo; appresero a trattare felicemente sì i soggetti sacri, come i profani; ebbero i più belli esempi del modo d' inventare le architetture, di disegnare con la più grande castigatezza, ed anco con una certa pastosità, non che di scortare bene le figure, e di mettere con le più esatte regole in prospettiva, ma non pure per isfoggiare in magnifici casamenti benissimo degradati, sibbene per variare le posizioni e i movimenti del corpo umano; conobbero insomma che la pittura aveva per opera di Andrea Mantegna progredito vantaggiosamente nelle diverse sue parti. E questa fu la cagione principale, per la quale i suoi condiscepoli, lungi di seguire lo stile dello Squarcione, si applicarono ad imitare la maniera sua, in cui si distinsero molti che l' aiutarono pure in parecchi suoi lavori.

Ma il merito del Mantegna brilla ugualmente di viva

luce, ponendolo anco in paralello con i pittori del sedicesimo secolo; e questo confronto fa meravigliosamente spiccare le bellissime qualità del nostro artefice, il quale cederà a quelli, in quanto alla bontà del processo tecnico con cui sono condotti i loro lavori, ma si solleva su moltissimi per ciò che spetta al concetto dell'arte, di maniera che la differenza sta per quelli nel merito dell'esecuzione, pel Mantegna nel merito dell'ispirazione. Ma se noi consideriamo l'epoca nella quale fiorì questo artefice, lo stato in cui trovavasi l'arte quando egli escì dalla scuola dello Squarcione, i notabili progressi che la medesima fece per opera di lui, il merito del Mantegna apparirà comparativamente ancora più luminoso, e si dovrà dire, che se egli fosse vissuto cinquant'anni dopo, avrebbe sicuramente toccato il più alto vertice della pittura. E sebbene nei dipinti del Mantegna si notino sempre tutte le imperfezioni che l'arte non aveva ancora saputo coprire, e in quelli dei pittori dell'epoca gloriosa di Raffaello, Correggio e Tiziano, brillino tutte le risorse dell'arte maestra, e completamente rinvigorita, nondimeno la superiorità di questo sommo maestro sarà sempre riconosciuta maggiore, ove le sue produzioni saranno giudicate, non secondo le impressioni che esse produrranno agli occhi, sibbene secondo l'influenza che esse eserciteranno nel nostro spirito, il quale resta profondamente impressionato dall'originalità e dalla elevatezza del pensiero che le à ispirate.

— Non è dunque meraviglia che egli ecclissando il maestro, traesse alla sua maniera tutti gli scolari dello Squarcione; dei quali il più vicino sembra essere stato Niccola Pizzolo che nella Cappella degli Eremitani in

Padova dipinse Nostra Donna Assunta al cielo con gli apostoli; opera che gli acquistò molte lodi per la bontà e la franchezza con che son disegnate e contornate le figure, non che pel buon metodo che si ammira nelle pieghe dei panni. Questa tavola vedesi all'altare della Cappella, nelle di cui pareti effigiò i Dottori della santa Chiesa, per i quali fu del pari lodatissimo.

— E assai buon mantegnesco fu Bernardo Parentino, al quale si devono le dieci storie di san Benedetto nel chiostro di Santa Giustina, ove son figure che paiono pennelleggiate da Andrea. L'opera è decorata all'intorno di bellissimi fregi, e di piccole storie a chiaroscuro, e molti ritratti di pontefici dell'Ordine dei Benedettini. È stimata pure per la bella maniera con la quale è immaginata in tutte le sue parti, ed il suo pregio risulta ancora maggiormente in comparazione delle altre vicine storie, lavorate dopo la sua morte da Girolamo dal Santo che non poco cede al suo predecessore sì in disegno che nell'espressione degli affetti.

— Fra gli altri che col Mantegna frequentarono la scuola dello Squarcione si cita Dario da Trevigi; il quale in Bassano nella chiesa di San Bernardino dipinse una tavola, nella quale fra San Giovanni e il Santo titolare effigiò Nostra Signora con molti religiosi dell'Ordine di san Francesco raccolti sotto il di lei manto, e un devoto genuflesso ai piedi. E Trevigiano fu un suo condiscepolo, chiamato Girolamo, buon disegnatore, ma languido nel colorito; di Padova quel Lauro padovano, mantegnesco di stile, come ne fan prova le storie di san Giovanni nella chiesa della Carità a Venezia; e vicina al di lui gusto è quella Crocifissione del Salvatore, di-

pinta da un certo maestro Angelo nel vecchio refettorio di Santa Giustina, ove la grandiosità e la vivacità delle figure mostrano quanto ei fosse abile artefice.

— Dalmata fu Girolamo, anzi Gregorio Schiavone, che ritiene del Mantegna e dei Bellini, come si vede da quella sua tavola che conservasi nella Pinacoteca di Venezia, rappresentante la Madonna a sedere col bambino, opera assai bella per gentilezza e celestialità d'espressione, per armonia e delicatezza di colorito, per precisione di disegno, per diligenza grandissima di pennello. Di Matteo Porro, e di Lorenzo da Lendinara, che furono parimenti di questa scuola, non abbiamo più nulla; di Ascanio da Forlì nulla nemmeno avanza; e di Marco Zoppo abbiamo parlato nella scuola bolognese.

— Ciò è quello che riguarda l'arte in Padova, ove i lavori del Mantegna agli Eremitani, specialmente le storie di san Cristoforo, e in Santa Giustina il san Marco in atto di scrivere l'Evangelo, diedero un impulso grandissimo al novello sviluppo dell'arte, che dopo i belli esempi di quell'illustre maestro doveva di necessità progredire. In Venezia, ove in un tempo fiorivano il Carpaccio, i due Bellini ed altri, noi vedremo che poco ancora mancava per raggiungere quella perfezione che formò la classica epoca dei Giorgioni e dei Tiziani. Osserveremo pertanto, che malgrado gli avanzamenti dell'arte in quest'ultimo periodo del quindicesimo secolo, gli artefici non avevano per anco potuto cancellare interamente le tracce dell'antica secchezza, nè eran giunti ad elevarsi a quella scelta di forme che nobilita le figure; e per accrescere grazia e sveltezza alle medesime, tennero proporzioni troppo

esili e lunghe che naturalmente non potevano dare il risultato che essi speravano. Ciò lo veggiamo praticato quasi da tutti, e dagli stessi Bellini, i quali però non diedero in quell'eccesso in cui caddero molti altri, e le opere, principalmente quelle di Giovanni, con cui possiamo accompagnare il suo degno rivale il Carpaccio, fanno vedere che rapido di già la pittura spiegava il suo sviluppo. Più che in altro, il merito degli ultimi quattrocentisti si manifesta nel disegno, in cui mostrano una castigatezza, una semplicità, una purezza grandissima che maggior risalto sicuramente farebbe se a quella somma precisione avessero quei maestri saputo aggiungere quella franchezza che fanno desiderare. Presso che simili osservazioni ci offre di fare il loro colorito, mirabile per verità e semplicità di tinte, ma non abbastanza accordato, specialmente col campo, nè per quanto dovrebbe essere, è regolato dal chiaroscuro. Esso però sin da quest'epoca apparisce brillante, vigoroso e robusto, più che quello di tutte le altre nostre scuole, su le quali la veneziana in questa parte primeggia interamente. Non vi è scuola in Italia che sappia ugualmente allettare la vista col seducente incanto del colorito; ed i pittori veneziani si sono ingegnati di ritrovare mezzi sempre più acconci per ottenere effetti bellissimi. Osservate infatti come eglino coloriscono i cieli, i fondi delle loro scene, e vedrete che quella tinta grigiastra e fredda fa egregiamente spiccare le figure e i panneggi. Pare che la semplicità fosse quella che quegli artefici si proponessero, e basta guardare le loro composizioni per avere la conferma di ciò; d'altronde sembra essere il carattere speciale di tutti i dipinti dei quattrocentisti. I

più non mettono in scena che poche figure, disponendo la Vergine assisa in trono con ai lati varii santi, parte genuflessi, altri ritti in piedi in diverse attitudini ed azioni, con un libro in mano, o con qualche attributo loro particolare. Queste loro composizioni sono rese gaie ed allegre da graziose e leggiadre immagini di vivaci, pronti e ridenti angeletti, che con tanta vaghezza quei pittori introducevano nelle loro sacre rappresentanze, e chi di essi scioglie il canto alle lodi della Regina dei cieli, chi trae dal suo strumento armonia celeste, chi porta panierini di frutta, e di rugiadosi e variopinti fiori. Nè trascurarono di rendere gli altri accessorii in modo che ancor questi ornassero in bella guisa le loro composizioni, e a questo fine noi veggiamo nelle loro opere troni ornati con la più grande ricchezza e pomposità, paesaggi ritratti dalla natura con gusto e begli effetti pittoreschi, architetture con grandiosità e fasto immaginate. Ma è pur d'uopo avvertire, che la scuola veneziana anco in quest' ultimo periodo non risentì per nulla l'influenza della scuola di Padova, ed il suo modo di piegare i panni più conforme al naturale, mostra chiaramente che la maniera del Mantegna non abbia trovato seguaci in Venezia. Nè pare che in questa città si risvegliasse come altrove con entusiasmo l'amore dell'antico; tutti gli studi dei pittori veneti furono interamente consacrati alla natura, e frattanto che in Firenze e in Roma gli artisti si avanzavano alla perfezione studiando con alacrità i marmi degli antichi, in Venezia copiando tutto ciò che di più bello presenta la natura, si giungeva alla medesima meta. Questa differente tendenza di trarre le

ispirazioni, e lo scopo medesimo ottenuto dai maestri veneziani, tuttochè non prendessero a modello d'imitazione le statue greco-romane, fa prova contro coloro che innamorati delle stupende reliquie di Atene e di Roma, stimarono che per arrivare alla medesima sublimità degli artisti greci e latini, era d'uopo imitare col pennello quei marmi che venivano dissotterrati nell'eterna città. Or questa specie d'avversione all'antico, che noi per dir così avvertiamo nei pittori veneziani, contribuì forse ancor essa a mantenere l'integrità del carattere originale e particolare della loro scuola, la quale, come si è detto, sin da quando Giotto dipinse in Padova quei mirabili affreschi, senza paragone superiore a tutte le produzioni pittoriche comparse allora in tutta Italia, che perciò sembrerebbe che avessero potentemente influito in questa scuola, conservò nondimeno sempre la propria indipendente originalità anco nei mezzi di studiare; e le pitture del Carpaccio e dei due Bellini e degli altri fanno manifestamente vedere che questi artefici, malgrado che si trovassero in mezzo a tanti frenetici d'erudizione greca e latina, tuttochè sentissero da per tutto celebrare la sovrana eccellenza delle statue antiche, non perderono pertanto l'amore che eglino avevano per la natura, cercandola da per tutto, ritraendola nel suo bello perfettissimo e vero, ottenendo dei risultati ugualmente felici, senza farsi ciechi idolatri della statuaria antica.

Carpaccio — Prendendo le mosse da Vittore Carpaccio, troviamo in lui un artefice che non mancò di quelle doti che distinguono l'uomo d'ingegno, malgrado che le di lui pitture faccian desiderare carnagioni meglio

tinte, contorni più teneri, e non di rado maggiore esattezza nel costume. Ma, tolto questo rimprovero che giustamente gli si può fare, aveva idee sì care e variate, era sì pieno di grazia, d'affetto e di eleganza nel comporre i fatti che voleva rappresentare, nell'atteggiare e vestire le figure quanto altri mai che in quell'epoca fortunata ebbero gran nome. Disegnava anco bene, conosceva profondamente l'anatomia e la prospettiva lineare, il paesaggio e l'architettura, e, sempre vario nei volti, dava ai medesimi un'espressione, una verità ed una proprietà veramente grande.

Aveva poi una finezza di pennello affatto sorprendente, e per conoscere con quanta correzione disegnasse, e con quale energia e vivacità sapesse esprimere gli interni affetti dell'animo, è d'uopo osservare la Comunione di san Girolamo e i funerali del santo, dipinti in competenza di Giovanni Bellini per la chiesa del titolare. Qui è ove il Carpaccio comincia a far vedere tutto il suo grande talento, ove cominciano di già a sfolgorare tutti i pregi mirabili del suo fine e gentile pennello. Ma l'intelligente troverà un'opera ancora più magistrale e magnifica nella Pinacoteca di Venezia, in nove ampie tele, nelle quali con meravigliosa feracità d'idee, con grandissima ricchezza di figure, con sorprendente varietà di tipi e di panneggi, con un lusso grandissimo di ornamenti e di fantastici addobbi, e presso magnifici tempi, grandiosi atri, sontuosi e superbi edifici, e sotto ampi e ben degradati portici, per dove circola gran moltitudine di popolo, di servi e di armati, figurò la storia di santa Orsola.

Queste rappresentanze, nelle quali si trovano i pri-

mi esempi di quel copioso modo di comporre del Tintoretto, mettendo in scena migliaia di personaggi, con tutti gli episodi che seguivano il fatto, affine di presentarlo agli occhi dello spettatore in tutti i suoi particolari dettagli, caratterizzano al pari di quelle di Paolo veronese, in quanto alla composizione e allo stile ornamentale, la scuola veneziana, i di cui artisti, abituati a vedere sempre in quell'emporio del ricco Oriente, in quel porto ove mettevano àncora, faccvan vela migliaia di navi, che tenevano Venezia in comunicazione con tutto il mondo, abituati, dico, ad avere sempre dinanzi alla vista ricchezze, fasto, grandiosità, movimento straordinario, attività grandissima, abbigliamenti sempre diversi, trasfusero nelle loro pittoriche rappresentanze tutto lo splendore della patria grandezza, di cui eglino erano quotidianamente spettatori. Così il Carpaccio, quantunque le scene avessero luogo in altre terre e in altri tempi ben diversi dai suoi, riprodusse in queste sue tele tutta la pompa, e la magnificenza, e tutta la vita sì variata ed attiva della veneta repubblica del medio evo, e gli argomenti stessi che egli prese a trattare assai bene si prestavano allo sfoggio del suo fecondo e splendido pennello; imperocchè tu or vedi gli ambasciatori del re d'Inghilterra, i quali a nome del figliolo del loro sovrano chiedono in sposa sant'Orsola a Mauro re di Brittannia, di lei genitore; or quando eglino ritornano al proprio re, al quale presentano i patti imposti dalla regale principessa; qui gran movimento di gente pronta ad arredare la flotta pel gran tragitto, e l'incontro del principe sposo con Orsola; lì l'arrivo della giovane principessa in Roma, ove pria di stringere il non amato nodo, volle essere condotta per

visitare le sacre reliquie dei martiri, e ove viene in splendida magnificenza incontrata dal Pontefice, seguito da cardinali, da prelati e da numeroso popolo salmeggiante. Tutto in queste composizioni mostra largamente sfarzo e ricchezza d'abiti, di ornamenti, di arredi d'ogni maniera, tutto apparisce illeggiadrito da tante ben variate e vaghe fantasie, tutto insomma è improntato di grandezza, di sontuosità, di splendore, di fastosa opulenza, che pur nel medio evo offriva quella Venezia che con le sue numerose navi signoreggiava tutti i mari; quella Venezia che gloriosa piantò lo stendardo di san Marco sopra quasi la metà dell' impero greco; quella Venezia che era temuta terribile da tutta Europa; quella Venezia che teneva nella sua armata destra la bilancia dell'equilibrio europeo; quella Venezia di cui i più potenti reggitori di popoli, bramarono esser chiamati cittadini; quella Venezia insomma che popolosa di gente d' ogni nazione, presentava l'aspetto della più opulenta, della più svariata, della più magnifica ed allegra metropoli del mondo.

Tutto ciò doveva sicuramente lasciare una viva impressione nella mente degli artisti, i quali affascinati da tanta pompa, e da quel brio, e da quella tanto svariata festevolezza, onde in quel tempo Venezia era sì gaia ed allegra, tosto che ne avevano l'occasione, mal curando l'esattezza storica del costume, quasi per tramandare in qualche modo ai posteri una idea, pur lontana, ma vera, di quei felici giorni della loro temuta Repubblica, ritraevano nella tela tutto lo sfarzo di abbigliamenti, e tutto il moto che potevano dare ad una scena, onde potentemente colpisse la vista, dando l'im-

magine del lieto spettacolo che tutto dì presentava Venezia. Veggasi infatti l'altra tela del Carpaccio nella stessa Pinacoteca, ove egli figurò il patriarca di Grado, che, mediante la reliquia della santa Croce, libera un indemoniato, e si vedrà manifestamente che l'artefice più che il miracolo, cui egli espresse in un luogo quasi accessorio, sopra un terrazzo a sinistra della magica scena che ài davanti, ebbe in mira di rappresentare Venezia d'allora; e mentre lì nel piano di un' ampia loggia, assistito da parecchi accoliti, il beato Quirini, stretta con ambe le mani la reliquia, la solleva sul capo dell' ossesso, che vacillando in piedi e sorretto da uno dei suoi parenti che l'accompagnano, sta per liberarsi dallo spirito infernale, e molti religiosi genuflessi pregano che si compia la grazia divina; girano per quelle strade, decorate da magnifiche fabbriche, benissimo tirate in prospettiva, nobili e plebei, tutti nei loro propri abiti che ricordano il diverso costume delle differenti classi del popolo veneziano. Lì tu vedi qual fosse allora l'aspetto della città, ove s'inalza il ponte di Rialto, che fatto di legno, come era in quel tempo, con ponti levatoi per dare il passaggio alle barche di alta arboratura, mette in comunicazione le due estreme sponde del canale grande, dentro il quale galleggiano festose gondole che ci fanno conoscere qual ben' altra forma esse avessero in quel tempo, e come diversamente di oggi fossero addobbate. Tutto in questa composizione ci ricorda i costumi della Repubblica negli ultimi anni del quindicesimo secolo, di quali contrassegni si servissero le varie compagnie della Calza, in qual modo fosse il maggior ponte di Venezia costruito, come a Rialto abi-

tasse il patriarca di Grado, e finalmente quanto grande fosse l'opulenza e la pompa non solo, ma la pietà e la devozione degli avi nostri.

Nell'esprimere questi affetti, il Carpaccio valse ancora moltissimo, e se in ciò non raggiunse quella sublime elevatezza del solitario pittore di Fiesole, certo che pochissimi sono stati più felici di lui nella manifestazione del pensiero cristiano. Le varie sue tavole di argomento puramente religioso ci fanno vedere come egli sapesse con amore grandissimo e viva energia, con soave dolcezza e gentilezza estrinsecare le miti gioie dell'ascetismo; ed il quadro dell'incontro di san Giovacchino con sant' Anna, che trovasi esposto nella veneta Pinacoteca, è la più bella prova di sì grande suo valore. La gioia dei due sposi nel rivedersi è significata con tanto affetto che tutta con soavissima effusione si manifesta nel modo come ciascuno di essi stende le braccia al caro amplesso, non che nei tratti del loro volto in cui è vivamente dipinto il loro contento. Molta lode merita ugualmente l'esecuzione di questa pittura, ove, sebbene la composizione sia semplice, si scopre nondimeno il talento del Carpaccio, il quale à saputo aggruppare le due figure principali in guisa che ne risulta una assai benintesa piramide. E quel robusto e gustoso colorito, quelle morbide e pastose carnagioni, quei dolci passaggi dalla luce all'ombra, quei bei partiti di pieghe, che specialmente si ammirano nelle vesti della madre di Maria, e con tanta grazia e verità nei panni delle altre due figure, san Lodovico e sant' Orsola, che il pittore collocò ai lati estremi della scena, non ti svelano tutto il grande ingegno del Carpaccio, che ben giustamente

tenne posto fra i più rinomati del suo tempo? E non riconosci pure il sommo artista nel modo con cui sono messi in prospettiva quei grandiosi fabbricati che ne formano il campo, con veduta di paese stupendamente imitato dal vero?

Molte sono le opere nelle quali il Carpaccio è veramente ammirabile, sì per le belle qualità tecniche del suo fecondo pennello, come per l'intelligenza ed il sentimento che egli mostra nel significare acconciamente i casti e puri affetti delle anime beate. La Pinacoteca di Venezia ne possiede una di quelle che più delle altre sono lodatissime per espressione soave e santa. È quel dipinto che figura la presentazione di Maria al tempio, opera veramente sublime e piena di tutto quel dolce incanto e di quella celeste grazia che il Carpaccio sapeva tanto affettuosamente dimostrare. Oh! il volto di Maria è quanto si può dire caro e castamente leggiadro: ella è tutta umile e devota in atto di porgere il suo bel pargoletto al vecchio Simeone, il quale, preso di santa riverenza ed amore, con le mani poste l'una sull'altra sul petto, le sta dinanzi pronto a ricevere fra le sue braccia colui che doveva con la sua futura passione redimere il genere umano. Dal lato della Vergine sono due donzelle, la prima delle quali reca due candide tortorine, e l'altra sta lì ad assistere alla funzione: sì questa che quella sono di una beltà, di una vaghezza sopra ogni dire incantevole, di un disegno così puro, che nulla più, sicchè può bene affermarsi avere qui l'artefice toccato il sommo dell'arte; e se il Carpaccio fosse stato più esatto nell'osservanza del costume, in luogo di vestire il santo vecchio Simeone in

abiti pontificali, fra due ministri vestiti da cardinali, non avrebbe dato occasione alla critica di parlare, ed il suo lavoro sarebbe stato scevro di quella strana deviazione storica. Malgrado ciò, questo quadro è un tal lavoro, per cui ogni elogio vien meno: esso è ricco di tutti i pregi che di già l'arte possedeva, e che acquistò ancora per opera di questo egregio pittore, il quale espresse quelle figure con aria di teste sparse dei più soavi profumi del paradiso, con panni assai ben piegati, e tutto sì ben pensato, e disposto con tanta graziosa semplicità che fa meraviglia a vedere. Il bambino Gesù e i tre angeletti seduti in basso sono una cosa incantevole; sono ideati e disegnati con una verità, con una grazia affatto insuperabile; ma più di tutti è mirabilissimo quello che è in mezzo accordando il suo liuto, espresso con una grazia, con una prontezza veramente meravigliosa. L'atto che ei fa non può essere più naturale; par proprio che sia animato, e che da un momento all'altro voglia far sentire i dolci suoni del suo strumento.

Ma per avere una idea ancora più perfetta del valore con che il Carpaccio à saputo manifestare i miti affetti, è d'uopo considerare, non tanto il quadro nel quale egli figurò sant'Orsola che elevata sopra un fascio di palme sta per ricevere la corona di gloria nell'amplesso del Padre celeste, mentre le dilette sue compagne, dopo aver posto la verdeggiante palma a far sgabello alla loro Reina, la salutano con dolce melodia, accompagnandola così alla magion di Dio, opera ancor questa, sparsa di profondissimo sentimento religioso, ma quello in cui rappresentò la santa Eroina che dormendo nel suo regal letto à la visione di un angelo che le va-

ticina il suo martirio. Oh! nell'ideare e dipingere quel volto, l'artefice si è elevato così sublime, che non si può far di più: ella non par, no, che dorma, ma par che respiri estatica un'aura che tutta infonda in quelle soavissime sembianze una santità, un incanto celeste. E ben dice il Zannetti, che egli non stancavasi mai di andare a rivedere queste pitture, che parlano chiaramente agli occhi, e vivacemente all'anima. Tutto in esse indica con proprietà ciò che l'autore aveva in mente di esprimere, e ciò che ei internamente sentiva; e come il volto delle sante vergini è celestialmente irraggiato di tutta la loro beatitudine, così quello di sant'Orsola, che riposa nel suo verginale letto cosparsa di pura e innocente grazia, splende di luminosissima luce divina, sì che ti par che ella sogni immagini veramente di paradiso.

Ma volete vedere ancora quanto questo artefice valesse? Mirate le storie di san Giorgio, e vi riconfermerete più vantaggiosamente nell'idea che di già vi siete formata del chiarissimo suo ingegno. In queste tre composizioni, il merito del Carpaccio si manifesta sempre crescente, e cominciando da quella in cui figurò il Santo che gagliardamente si slancia contro l'infernale drago, passando all'altra ove il Santo comparisce vittorioso, mentre il re e la sua figlia, seguiti da numeroso corteggio, vanno ad incontrarlo, giunge all'ultima scena nella quale tutta la real famiglia riceve il battesimo da san Giorgio, sempre più mostrando novelle bellezze. Tutte tre sono magistralmente condotte, ma l'ultima supera le altre due per sentimento e per finezza d'espressione: in questa la giovane principessa, che diviene la

protagonista della scena, sembra profusa di grazia celeste, ond' ella comparisce ancora più leggiadra e più bella, ed a questo effetto molto influisce pure la sua bionda capigliatura, che in luogo d'essere annodata, cade in lunghe treccie su per le spalle. Grande è il sentimento che domina in questa rappresentanza, ed ugualmente mirabile è la naturalezza, anzi la verità con che tutto è significato; ciascuna figura ti fa chiaramente conoscere ciò che ella va a fare, e tu infatti dal contegno della figlia del re comprendi che ella va a divenire cristiana.

In tutte queste opere si scopre manifestamente il gran talento del Carpaccio nel trattare le leggende dei santi, ed il suo merito ancora come pittore; il quale, se non seppe felicemente battere la stessa via dell'Angelico, del Fabrianese e del Perugino, i tre pittori mistici per eccellenza, fu nondimeno valentissimo a percorrere con tanto successo quella della leggenda e della storia. Il Carpaccio è ricco di tante belle doti, e noi abbiamo visto come egli fosse sommo per precisione di disegno, per intelligenza di prospettiva lineare, per sorprendente fecondità d'immaginazione, per ricchezza di composizione. I suoi dipinti lo dichiarano grande più delle nostre parole, e se non temessimo di dilungarci troppo, vorremmo descriverne altri per dare altre brillantissime prove di tanto valore, di cui ci diede un esempio splendidissimo nella storia dei primi martiri a Santo Stefano, e nel quadro in cui espresse la Vergine che sola monta i gradini del tempio, opera bellissima che trovasi nella Pinacoteca di Brera a Milano.

— Con questi e con altri eccellenti dipinti il Car-

paccio esercitò una grande influenza nell'ulteriore sviluppo dell'arte, molto giovando ancora alla sua chiarissima fama, onde ebbe parecchi allievi che seguirono la di lui maniera.

— E benchè Lazzero Sebastiani fosse più di Vittore attaccato all'antica maniera, egli è nondimeno il migliore suo imitatore, per quanto non l'abbia uguagliato nella forza del colorito e del chiaroscuro. Diligente d'altronde nell'eseguire, disegnava ragionevolmente, e quando l'occasione prestavasi, ornava le sue storie con buone architetture e copia di figure, come si vede da quel quadro del miracolo della Croce che vedesi nella Pinacoteca di Venezia. Migliore lavoro però, e più vicino allo stile del maestro, è l'altro dipinto esistente nella chiesa del Corpus Domini con santa Veneranda fra varie sante e due graziosi angeletti che suonano.

— Assai più tenace al gusto antico si mostrò nelle sue opere Giovanni Mansueti, il quale d'ordinario imitò il Carpaccio, ma talvolta guardò pure nei dipinti di Gentile Bellini, del quale pare essere stato eziandio scolare; ei stesso lo dice in quel quadro citato dal Moschini, con san Matteo ed altri santi. Colorì con gran forza di tinte, e forse ancora maggiore di quella del maestro, a cui cede nel disegno e nella verità con che questi meravigliosamente rappresentava i fatti. Nella confraternita di san Marco in Albergo si trovano tre suoi quadri, nei quali, sebbene ei piegasse sempre al gusto dell'antica scuola, la nobiltà dell'architettura e la copia delle figure con graziosa varietà vestite, fan sì che quelle opere riescono ammirabili. In una si rappresenta san Marco che guarisce sant'Antonio dalla pun-

tura della lesina; nell'altra il battesimo di questo Santo; e nell'ultima tre azioni della vita di san Marco. Altri due suoi quadri si vedono nella confraternita di San Giovanni Evangelista, e sono due miracoli della santa Croce.

— Con maniera semplice e schietta come dipingevano i seguaci del vecchio stile, un Marco Veglia dipinse a tempera nella confraternita di Sant'Alvise alcuni fatti della vita del santo titolare; pitture che forse oggi il tempo à finito di distruggere intieramente. E le intemperie distrussero parimente il quadro che Pietro Veglia nel 1510 aveva dipinto pel Magistrato della Tana presso l'arsenale di Venezia. Vi si vedeva san Marco sedente, e ai lati varii santi, eseguiti ragionevolmente. In quegli anni medesimi fu un Francesco Rizzo che dipinse una tavola per san Cristoforo a Murano. Vi è figurato san Niccolò da Tolentino con altri santi in un paese: porta il nome dell'artefice e l'anno 1519, ed è condotto con uno stile alquanto languido e secco: con migliore maniera aveva però sei anni avanti dipinta l'altra tavola che trovasi nel convento dei Domenicani alle Zattere: esprime il Salvatore, che dopo la sua gloriosa resurrezione, apparisce alle sante donne.

— Il vedere tuttora in Venezia degli artefici, nelle opere dei quali si riveggono sempre le tracce dell'antica scuola, non è mica una ragione per credere che a quest'epoca la scuola veneziana non mostrasse quell'avanzamento che l'arte faceva vedere altrove. In tutte le scuole di pittura, come nelle altre discipline, vi sono i mediocri, e i tenaci agli antichi metodi e alle vecchie teorie; e finchè questi non sono estinti, o non si

rivolgono a seguire la novella riforma, l'arte non può apparire in tutte le sue produzioni interamente spogliata di quei modi imperfetti, che naturalmente accompagnano tutto ciò che à bisogno di lungo tempo e di profondi studi per acquistare il suo completo perfezionamento.

Che la pittura poi in Venezia avesse acquistato quel vigore e quella energia che contemporaneamente mostrava in Firenze e nell'Umbria, lo dichiarano le opere di Vittore Carpaccio, le quali seguono il gran movimento che di già prendeva la propria scuola; allo avanzamento della quale molto ancora contribuivano i due fratelli Bellini, e principalmente Giovanni che ne ampliò sì notabilmente lo sviluppo, che può dirsi il più compiuto pittore della seconda metà del secolo decimoquinto. Il Perugino ed il Ghirlandaio non si spinsero tant'oltre, e ciò fa vedere quali progressi più rapidi facesse allora l'arte in Venezia, ove i due Bellini erano considerati come una delle più splendide glorie della Repubblica. Infatti il Negri indicando al doge Loredano ciò che contribuisce alla gloria di un buon governo, gli dice, che oltre ogni genere di splendore che si rifletteva su lui, aveva la felicità di possedere due fratelli ministri della natura, ammirabili l'uno per la teoria, che era Giovanni, e l'altro per la pratica, i quali non solo decoravano il palazzo ducale delle loro magnifiche produzioni, ma riempivano, per così dire, tutta la città.

Ciò fa vedere come i due Bellini fossero allora tenuti in grandissima considerazione dai loro concittadini, i quali di già avevano rilevata la differenza del merito e delle tendenze di ciascuno di essi; i quali di-

vergendo sensibilmente nella loro direzione, si trovarono infine ambidue giunti in un punto in cui ognuno parve ugualmente grande; se non che Gentile si dedicò alle cose di prospettiva e alle scene popolose, e ne ottenne plauso e fama grandissima, e Giovanni, elevandosi con i più puri pensieri in una regione mistica, ebbe degli entusiasti ammiratori che non esitarono paragonarlo all'istesso Raffaello Sanzio.

Gentile Bellini — Si è detto che il più bel vanto di Jacopo Bellini è quello d'avere ammaestrato nell'arte i suoi due figli Gentile e Giovanni, pittori affatto diversi per tendenze artistiche, ma ambidue sì grandi, che per le opere loro la scuola veneziana pareggiò quella di Firenze, e la Perugina. Gentile, a cui il padre pose questo nome per onorare la memoria del suo maestro, quel grazioso ed ispirato pittore da Fabriano, percorse una via ben altra di quella nella quale il di lui fratello colse sì gloriosamente ripetuti allori. Egli non aveva sortito da natura un ingegno così felice, pronto ed esteso, per trattare con grandissimo successo composizioni storiche del genere di quelle che formavano l'occupazione del pennello di Giovanni; ma invece sembrò in particolare modo portato per le scene ove poteva fare sfoggio di prospettiva, e mettere in azione grandissima moltitudine di popolo. In siffatte opere Gentile riescì sommo, e non solo avanzò i suoi contemporanei, ma si è del pari avanzato nei secoli futuri, in cui sembra non esservi ancora stato un artefice che in simili scene popolari valesse di più. In ogni modo, ove pure dai moderni ci sia stato superato, certo da ben pochi; e poi non è piccol

vanto aprire agli altri la strada, e così felicemente, come à fatto questo diligentissimo e giudizioso pittore.

In quelle sue scene sì piene di popolo, sì gaie e variate per le diverse e brillanti foggie di abiti, cui Gentile ritraeva dai differenti costumi che in quel tempo offrivagli la Repubblica, in quelle scene in cui ci riproduce il fasto e la grandezza veneta, tutto è verità, tutto è conforme agli effetti naturali che tuttodì ci cadono sotto i sensi, e nulla perciò può vedersi che sia capace di maggiormente colpire la vista, nulla che valga a trasportarci con la mente nel luogo dell'avvenimento, ed ingannarci, come se il fatto accadesse sotto i nostri propri occhi. Per ottenere questo effetto eminentemente pittoresco, Gentile sorprendeva la natura in tutte le sue diverse operazioni, senza però fare scelta di nulla, ma copiavala tal quale ella si presentava ai suoi sguardi, cercando all'incontro di dare ai gruppi tutta quella armonica disposizione che gli era possibile, e quella vivacità e verità di colorito che assai di più contribuiva a presentare il fatto con la più grande apparenza del vero.

Ma come quelle sue scene non dovevano produrre sì grande illusione, quando Gentile ritraeva tutto con meravigliosa vivezza e verità? E possono mai le sue figure avere espressioni, gesti, movimenti più naturali, volti più vivi ed evidenti? Tanta fedeltà nell'imitare la natura lo doveva necessariamente far giungere allo scopo che ei si proponeva, che era appunto quello di sorprendere lo spettatore ponendogli dinanzi allo sguardo una rappresentanza, che tutta avesse la simiglianza del vero. Ed in ciò bisogna dire che egli sarebbe stato ancora più felice, se avesse badato alla verità storica, e

alle differenze di tempo e di nazionalità; ma Gentile, in qualunque luogo avveniva il fatto che rappresentava, senza curarsi nemmeno dell'epoca, vestiva le sue figure secondo il costume dei veneziani di quel tempo, e non aveva riguardo di fare apparire in scena dei monumenti patrii in luoghi ben lontani e diversi, e quando ancora non esistevano.

Il quadro della predicazione di san Marco, che vedesi nella Pinacoteca di Brera a Milano, è una prova evidentissima di questa sua inesattezza; e da questo medesimo dipinto apprendiamo che Gentile copiava la natura senza scelta, sicchè fra i personaggi delle sue popolose scene se ne veggono calvi, panciuti e con altre simili deformità che veggiamo nelle persone vive. Alcuni ànno gridato questo suo sistema, che abbiamo visto pure in pratica presso i pittori fiamminghi, ma trattandosi di rappresentanze popolari, nelle quali naturalmente figura un'infinità d'individui d'ogni età, sesso, ceto e condizione di vita, parmi che in questo caso il sistema di Gentile, di ritrarre la natura come essa si offre in simili scene ai nostri sguardi, non sia del tutto riprovevole. Assai ben diverso sarebbe, ove si volesse esprimere una scena particolare e di un argomento elevato, che per la sua intrinseca nobiltà richiederebbe l'osservanza di tutte le regole, e di tutto ciò che la critica può desiderare.

Ma tornando al quadro della predicazione di san Marco, scorgiamo avere in quel dipinto l'artefice raggiunto l'unico scopo che egli si proponeva, cioè di riunire in un quadro tutti gli elementi che avrebbero potuto dare alla sua scena l'aspetto il più verosimigliante.

Il santo Evangelista vedesi in alto in atto di predicare nella piazza d' Alessandria a una gran folla di popolo, nella maggior parte in abiti alla turca, e lì in mezzo sono con grandissima verità ritratti varii gentiluomini veneziani. Dietro al Santo è un uomo che scrive le sante parole dell' Evangelista, innanzi al quale si vedono, fra molti altri personaggi, varie donne in diversi atteggiamenti, coperte di bianchi veli secondo il loro costume, e ciò fa un bel vedere allo sguardo, che trova ancora diletto non poco in quelle copiose architetture, ornamenti ed animali che vi si vedono introdotti. Tutto in questa scena è meravigliosamente ben dimostrato; teste veramente vivaci, attitudini variate e naturali, gruppi armonicamente disposti, affetti ben sentiti, somma diligenza d' esecuzione, anima, spirito e verità in tutte quelle numerose figure. Ma ciò che si nota di strano in questa peraltro bella composizione, si è che la chiesa di Santa Eufemia nella piazza d' Alessandria è quasi simile a quella di San Marco a Venezia, oltre che vi si riveggono varii personaggi in abiti alla veneziana, ciò che non si accorda perfettamente col carattere della scena.

Questo è stato d'altronde il difetto di quasi tutti i pittori veneziani, e noi abbiamo visto come il Carpaccio fosse giustamente rimproverato di poca esattezza nel costume, le di cui opere ànno pure per altri rapporti molta relazione con quelle di Gentile Bellini, avendo sì questo che quello amato di trattare gli argomenti che loro venivano proposti in un modo ben diverso da quello praticato dagli altri pittori; ma Gentile e Vittore, per una certa loro uniformità di idee e di gusto, prescelsero di

rappresentare un fatto, mettendo in scena gran copia di popolo, introducendo magnifiche e vaste architetture, con fastoso sfoggio di splendidi abbigliamenti, di ricchi ornamenti, di colori varii e risplendenti. Ravvicinate infatti il quadro del Carpaccio, in cui egli espresse la liberazione dell' indemoniato, a quello nel quale Gentile rappresentò il miracolo della santa Croce, che vedesi nella veneta Pinacoteca, e da questa comparazione avrete la conferma del gusto che ambidue ebbero uguale.

Ma questo bellissimo dipinto, mentre ci fa vedere che Gentile ebbe idee analoghe a quelle del Carpaccio, la stessa fecondità d'immaginazione, l'istesso modo d'inventare i fatti che trattava, ci mostra in pari tempo come ancora il Bellini fosse valentissimo nell'esecuzione dei suoi concepimenti. Siccome abbiamo accennato, questa tela rappresenta un miracolo della santa Croce accaduto presso il ponte di san Lorenzo a Venezia, da dove, per gli urti replicati e violenti, fu smossa a un tratto dall' asta la Croce che veniva solennemente portata in processione, e dall' alto cadde nel sottoposto canale, rimanendo, con infinito stupore di tutti i numerosi devoti galleggiante nell' acqua. La commozione e la pietà è generale, tutti sono vivamente penetrati dal prodigio, ed alcuni particolarmente più animosi e più zelanti si gettano nelle acque a raccogliere la preziosa reliquia, ma tutto inutile. Essa fuggiva da quelle mani profane, nè valse che vi si recasse, come si vede, in barca un sacerdote per prenderla, e solo in ultimo fu ciò possibile, quando il padre guardiano Andrea Vandramini le si fe' incontro; e vedesi infatti stringendo con la destra la Croce santa, ed impiegando la sinistra a mantenersi genu-

flesso su le acque. Vedesi da ogni parte del ponte e del lido gran folla di popolo; uomini, donne, vecchi, giovani, fanciulli, nobili, cittadini, tutti alla riva, e sul ponte giubbilanti in vedere sì grande portento. Da un lato è la regina Cornaro, che seguita dalle sue damigelle, devotamente volge al cielo le sue preci, quindi il lungo corteo che fa parte della processione, il popolo che numeroso si accalca in quei siti da dove meglio possa scorgersi il miracolo, alla di cui vista, devota e riverente, nell'opposta riva si genuflette la famiglia del pittore.

Come si vede, questo argomento offriva alla viva immaginazione dell'artista tutti i mezzi per dare alla sua rappresentanza varietà, vita e movimento, con sfarzo di ricchi abiti e gran copia di figure; ed egli infatti tutto mise in opera per riportare sulla tela la fastosa opulenza, gli splendidi addobbamenti, e la pietà grande dei Veneziani di quel tempo. L'opera è veramente ragguardevole, e considerando con quale accortezza, giudizio ed ordine sono disposte tutte quelle innumerevoli figure, la castigatezza con che sono disegnate, la diligenza meravigliosa con cui sono lavorate, la profonda intelligenza con la quale è trattata la prospettiva lineare, la bella armonia del colorito, la naturalezza mirabile nella distribuzione dei gruppi, l'imitazione perfetta di tutto ciò che vi è rappresentato, siamo costretti d'affermare, essere stato Gentile un maestro grandissimo. Vi sono ritratti di una verità, di una evidenza sorprendentissima, costumi ricchi e varii in belle e brillanti foggie ideati, e propri dei nobili e dei cittadini di quell'epoca. Questi sono i pregi che questa commovente scena offre guardata complessivamente, e assai più rilevanti se ne sco-

prono, ove ti poni a considerare a una a una tutte quelle figure le quali nel volto, nei gesti, negli atti, nei movimenti sono variate e piene di pronta naturalezza da far meravigliare chiunque. Ve ne sono fra quelle di una scelta di forme, di una purezza di disegno, che senza dubbio sarebbero degne dell'immortale Sanzio. Quella leggiadra fanciulla che vedesi sul davanti del quadro, genuflessa a mani giunte in atto di pregare, è bella e cara quanto mai dir si possa, e quel gondoliere che posto alla poppa dirige la navicella, entro alla quale sta in ginocchioni il sacerdote ito a raccogliere la reliquia della vera Croce, e quell'altro rematore vicino, effigiato in atto di levarsi di capo il berretto, sono disegnate con tanta purezza e grazia, che quasi quasi l'istesso Raffaello non avrebbe potuto far meglio.

Assai più bella è nondimeno l'altra tela che possiede la stessa Pinacoteca, rappresentante il voto fatto alla santissima Croce da Jacopo Salis nel giorno di san Marco, in cui recavasi in processione per la piazza la reliquia che si custodiva dalla Confraternita di San Giovanni. La scena ci offre per fondo la Basilica di San Marco, parte del palazzo ducale, con molti altri fabbricati, che dalla loro architettura si conosce esser quelli che decoravano quell'ampia piazza, per dove si avanza il corteggio della lunga processione che accompagna sotto un ricco ed ampio baldacchino la santa reliquia, che innalzata sopra un palco, viene portata sulle spalle da quattro ministri del santuario. Avanti s'inoltrano devoti i numerosi confrati di quel pio istituto, preceduti da varii suonatori di arpe e cetre, da quelli che portano candelabri, ceri accesi, dagli altri che cantano inni e lau-

di al Signore d'ogni misericordia. Quindi dopo alla Croce seguono varii altri devoti, in mezzo ai quali vedesi inginocchiato il Beato che con le mani giunte e con lo sguardo tutto rivolto alla santa reliquia, implorando calorosamente la grazia che ei desidera. A sinistra del quadro, rigirando sempre per la piazza, sono varii altri corpi religiosi con aste, gonfaloni e cerei; a destra si scorge muoversi dal palazzo ducale il Doge seguito dai senatori, e preceduto da cavalieri, scudieri e cancellari, recando gli stendardi di seta e di oro, le trombe d'argento, l'ombrello e tutti gli altri distintivi, che solevano precedere i Dogi. Molti altri personaggi trovansi poi sparsi di quà e di là per la piazza, e fra gli altri, molti nobili nel proprio loro costume, e varii confrati della compagnia della Calza; la quale fu per la prima volta istituita nel 1400, nell'occasione che fu creato doge Michele Steno.

Questa tela bellissima per tante sue distinte qualità, la è ancora maggiormente perchè ci serba la memoria delle diverse splendide foggie del vestire veneziano nello scorcio del quindicesimo secolo. Lì tu ài qual fosse il costume dei cavalieri, dei nobili e dei cittadini; in quante differenti maniere vestissero i gentili compagni della Calza, così chiamati dalle vesti che indossavano; come fossero ricche di preziosi arredi le confraternite dette dei Maggiori; qual fosse infine la pompa e la magnificenza che accompagnava nei dì solenni il capo della Repubblica, e con quali abiti egli presentavasi al pubblico in simili occasioni. Guardata poi questa scena dal lato dell'esecuzione, essa ti offre tutto ciò che di pregevole possedeva il ricco pennello di Gentile, il quale à

fatto qui vedere ingegno grandissimo nel disporre assai bene ordinatamente tutte quelle numerosissime figure che formano una composizione in cui regna una quiete e una calma sì grande, che l'occhio percorre tutte quelle file, sempre con riposo e senza stancarsi mai. E che debbe dirsi del disegno, veggendo in quelle figure sì puri e graziosi contorni, accuratezza somma, e precisa imitazione di natura? E che delle teste, specialmente dei ritratti, nei quali la vivezza, la verità e l'evidenza destano nel riguardante la più grande sorpresa e meraviglia? Non ti par proprio che quelle figure sien vive, che procedano come se realmente avessero anima e moto? E se guardi poi al colorito, non prova l'occhio tuo un senso gratissimo per tanta vaghezza, delicatezza, per sì bella fusione e armonia di tinte, dolcezza di passaggi, leggerezza e diligenza squisitissima di pennello? Nulla poi dico della profonda intelligenza con la quale è trattata la prospettiva lineare, essendo tutto condotto con le più esatte regole della scienza, sicchè grandissima è l'illusione che riceve lo spettatore dalla mirabile degradazione delle figure e delle fabbriche a seconda della varia loro situazione.

Tante opere così brillanti gli aprivano una luminosa carriera, cui egli percorse con la fama di maestro grandissimo, talchè richiesto il Senato da Maometto II. di un artefice valentissimo, gli fu inviato Gentile Bellini, il quale, dopo avere lavorato non poco per quel despota, congedandosi, ebbe una collana di cavaliere, e partito da Costantinopoli, pria di fare ritorno in patria, viaggiò in Oriente per qualche anno, da dove si restituì in Venezia ricco di molti disegni e di studi fatti su la natu-

ra, e dei quali, come abbiamo visto, si valse nelle sue pittoriche produzioni.

Fu dopo questo viaggio che Gentile venne chiamato insieme al fratello Giovanni a dipingere nel palazzo ducale una serie di fatti che dovevano illustrare i fasti gloriosi della Repubblica. Questo suo novello incarico ci fa fede, se altre evidenti prove non avessimo, che Gentile in Venezia godeva reputazione di sommo dipintore al pari dei grandi artefici, imperocchè non concedevasi l'onore di lavorare nel palazzo dei Dogi che ai maestri più famosi, come in Roma non venivano invitati a decorare delle loro opere il Vaticano, se non coloro di una celebrità conosciuta. Si è visto di quali pennelli si valesse il Pontefice Sisto IV. per la sua cappella, e simile scelta faceva ancora il Senato in Venezia. I Vivarini, i Carpaccio, i due Bellini, e dopo di questi, i Giorgioni, i Tiziani, i Veronesi, i Tintoretti, i Pordedoni, e un gran numero di altri, sono gl'insigni maestri che in varii tempi sono stati successivamente onorati di adoperare il loro pennello nel palazzo dei Dogi. In quattordici grandi scompartimenti avevano i Bellini rappresentato una specie di epopea nazionale, i di cui soggetti eran tolti dai luminosi annali della Repubblica, la quale fra i suoi vanti contava quello d'avere riconciliato il Papa Alessandro III. e Federigo Barbarossa; riconciliazione che fruttò la pace d'Italia, ed il trionfo del potere temporale, onde i Veneziani resero a Dio pubbliche grazie nella Basilica di San Marco.

Appunto queste controversie fra il Pontefice e l'Imperatore, ed il glorioso intervento della Repubblica, fu l'argomento dato ai Bellini per questa illustrazione pa-

triottica, e Gentile figurò il Papa che presentava il clero al Doge; la partenza degli ambasciatori veneziani per trattare la pace con Federigo; il loro arrivo alla presenza dell' Imperatore; il Papa che esortava il Doge e i Veneziani che si movessero con le loro flotte; e quindi il Pontefice che accompagnava il Doge alla partenza, dandogli la sua benedizione, come pegno di un successo assicurato. Gli storici antichi non ci fanno conoscere con dettagli particolari qual fosse il merito di queste grandi rappresentanze, che, insieme a quelle fatte nella medesima sala da Giovanni, perirono nell' incendio del 1577 con altre pitture del Carpaccio, di Tiziano, del Tintoretto e del Pordenone. Considerando il gran valore di Gentile dalle sue opere esistenti, è da presumersi che egli in quegli affreschi, posto fra il Carpaccio ed il fratello, s' impegnasse che l' opera sua uguagliasse quella dei suoi competitori, non pure nella composizione in cui Gentile valeva molto, nel carattere e verità delle teste, nell' osservanza delle leggi prospettiche, ma nelle pieghe dei panni, nelle quali oltre essere arido fa desiderare più scelta, nelle proporzioni non di rado magre, e ben spesso eccessivamente lunghe, nella condotta del pennello, che rendesi talvolta disaggradevole per troppa diligenza, e nella correzione del disegno, che per quanto sia inappuntabile nelle piccole figure, non corrisponde poi in quelle di grandezza al naturale.

Giovanni Bellini—In questi difetti però non cadde mai il di lui fratello Giovanni, il quale seppe scostarsi tanto dall' antico stile, che se avesse avute ombre più morbide e contorni più teneri, sarebbe stato il primo di quegli artefici che perfezionarono nobilmente tutte

le parti della pittura. Peccato che i suoi grandi affreschi eseguiti col fratello perissero in quell' incendio che finì di distruggere quasi interamente quel palazzo, il quale era stato costruito dal Doge Marin Faliero sugli avanzi dell' antico edificio, che altre volte ancora era stato divorato dalle fiamme! Lì Giovanni aveva compiuti gli altri nove canti di quell' epopea nazionale, e vi aveva fatto il Doge Ziani disceso dal Bucintoro per fare la sottomissione della Repubblica al Papa Alessandro III., cui aveva riconosciuto malgrado il suo travestimento di frate nel convento della Carità; la battaglia navale tra il Doge Ziani ed Ottone figlio dell' imperatore Federico, ove, come dicono il Ridolfi ed il Vasari, diede a vedere un intreccio di molte galee in varii ed artificiosi modi accomodate, numero di combattenti che fieramente si colpivano, altri schermivansi con gli scudi dalle saette avventate; erano molti ancora caduti nell'acqua che tentavano aggramparsi ai legni, altri morti venivano risospinti dalle onde, e sopra dorata poppa stavasi il Doge, a cui era condotto prigioniero il giovinetto Ottone. Tutto in quella terribile scena dicesi che fosse mirabilmente immaginato ed eseguito, e si vuole che questo fosse il capolavoro di Giovanni, il quale aveva usata fatica, diligenza ed arte grandissima nel rappresentare cotante figure in atti così diversi, la varietà delle armi, la bella ordinanza nel combattere, il furore, la forza, la difesa, il fendere delle acque che fanno le galee, la confusione delle onde, e tutte le sorti di armamenti marittimi.

Aveva poi fatto, o, a meglio dire, aveva ultimato la storia lasciata incompleta dal Vivarini, nella quale vedevasi Ottone dinanzi al padre dal quale ottenne la pace

con Alessandro III.; il papa, l'imperatore e il doge sbarcati nel porto d'Ancona, ed essendo loro portati dai cittadini due ombrelli, comandò il pontefice che un altro ne fosse ugualmente portato al doge, ordinando che il potessero usare anco i suoi successori; i medesimi tre principi incontrati fuori di Roma con solenne pompa dal clero e dalla nobiltà in belle e ricche foggie di abiti, sopra generosi cavalli, recando stendardi di varii colori, trombe d'argento, e quantità di popolo festeggiante; il papa che faceva dono degli stendardi e delle trombe d'argento al doge acciò per sua memoria le portasse nelle solennità maggiori, e per la vittoria conseguita; e finalmente il pontefice, l'imperatore e il doge giunti nella chiesa di San Giovanni a Laterano, ove essendo apparecchiate soltanto due sedie, l'una pel papa e l'altra per Federigo, ordinò Alessandro che un'altra simile sedia fosse recata al doge.

Può bene immaginarsi quanto fossero bellissime queste composizioni, che il Bellini eseguiva negli anni in cui tutto erasi addentrato nei segreti dell'arte. A tanto ei giunse, quando nel 1452 condottosi col padre ed il fratello Gentile in Padova, ove Jacopo aiutato dai suoi due figli dipinse la cappella dei Gattamelata al Santo, ebbe colà occasione di contrarre amicizia col Mantegna, a cui poi diè la sorella in isposa, e questo molto contribuì a stringere maggiormente i loro nodi amichevoli. Così affratellati i due artisti, trassero scambievolmente dalle loro conferenze vantaggi notabili, e fu infatti dopo questa loro dimestichezza che le opere di Andrea comparvero più animate per espressione, più naturali nelle mosse, e colorite con un sapor di tinte veramente gu-

stoso. Veggansi agli Eremitani di Padova le sue storie di San Francesco, fatte prima di quelle di San Cristoforo, cui egli eseguì dopo aver conosciuto il Bellini, e si avrà una brillante prova del gran profitto che il Mantegna traesse da questa amicizia. Paragonate poi le opere che Giovanni colorì prima del 1460 con quelle lavorate dopo quest'epoca, e non solo troverete queste ultime più dottamente disegnate, ma condotte con un fare più sicuro, con tipi meglio scelti, con proporzioni più corrette, che non ànno i suoi quadri che diconsi della sua prima maniera.

È inutile perciò far menzione delle sue produzioni di quest'epoca, imperocchè esse non ci fanno ancora vedere il grande artefice, il gran poeta del veneto colorito, come lo chiama il Selvatico, il maestro sommo che educò alla tavolozza i due più insigni coloritori che la pittura vanti, Giorgione e Tiziano; giova tuttavia ricordare quella sua tavola della Madonna col bambino su le ginocchia, che trovasi nella Galleria dell'Accademia di Venezia, e l'altra della Pietà nella Pinacoteca di Brera a Milano, additate come delle prime cose che Giovanni facesse, onde poter vedere la differenza immensa che passa fra i primi suoi lavori e quelli della maggiore sua età, quando trovavasi di già ricco di un bel corredo di studi fatti su i mirabili affreschi di Jacopo Avanzi, fornito di belle idee avute dal Mantegna, e di meravigliosi esempi che gli somministrarono i suoi due grandi allievi.

Giorgione e Tiziano più di tutti concorsero a far sviluppare la sua maniera sino a quel punto in cui ei la condusse negli ultimi anni della sua carriera, e bisogna pur dire aver Giovanni saputo profittare di tutto

ciò che poteva servirgli per nobilitare ed ingrandire la sua maniera. In lui si scorge un progresso sempre crescente, finchè si osserva un incremento così notabilissimo, da far pure fortemente dubitare che quelle opere sian tutte di un medesimo pennello. Se tu ti poni a considerare le sue opere giovanili, e da queste passi a quelle in cui egli appare ammaestrato dalle dottrine del Mantegna, e infine guardi a quelle colorite quando di già splendevano i dipinti della sua scuola, avrai occasione di notare nelle medesime una distanza sì grandissima, che le prime ti parranno, non di un pittore che lavorava ancora nei primi anni del sedicesimo secolo, ma di artefice fiorito due secoli avanti, e che abbisognassero più generazioni onde giungere alla perfezione che ammiriamo nelle ultime sue produzioni fatte all' età di settanta o ottanta anni.

Così mentre tu nei suoi primi lavori osservi un tentativo di nobiltà e di grandezza di maniera, con tinte saporitamente riscaldate, e con ombreggiamenti alquanto artificiosi, negli ultimi poi tutto si mostra quasi giunto alla perfezione, e poco vi manca per avere in essi i primi esemplari di uno stile veramente compiuto. Ciò precisamente avvenne, come abbiamo accennato, dopo aver viste le pitture di Giorgione suo discepolo, perchè nell' epoca delle sue prime produzioni, tutto che egli aveva un grande ingegno, e molto fosse pure agevolato dall' amicizia di suo cognato, gli mancava tuttavia un sicuro e più splendido lume che gli rischiarasse bene la verace via del dipingere, che ei soltanto vedeva ancora da lontano.

Ed è così vero che dopo aver fatti varii quadri di-

pingendo la tavola per la chiesa degli Angeli a Murano, sebbene facesse in essa vedere quanto distanti fossero da lui gli artefici precedenti, e molti ancora dei contemporanei, specialmente nel grandioso carattere del disegno, nella franchezza e libertà dello stile, e nella nobiltà delle nuove idee, mostra sempre che ciò in lui allora non erano che energici sforzi per allontanarsi del tutto dall' antica freddezza e semplicità.

Questa tavola rappresentante Nostra Signora fra varii santi, e due bellissimi angeletti che suonano, è stata coperta dal tempo con un certo appannamento che offende in qualche modo la primiera bellezza e forza del colorito; ma per far conoscere come il Bellini andando gradatamente migliorando sempre, riscaldando ognora più le tinte, rinforzando gli ombreggiamenti, ed ingrandendo il carattere delle forme, indicheremo quella pittura che ei fece per la chiesa dei Frari, divisa in tre spartimenti, con in quello di mezzo Nostra Donna col bambino e due graziosissimi angeli in atto di suonare, e negli altri due laterali due santi.

Il volto di Maria è di una espressione, di una bellezza tutta celestiale e propria della pura e intemerata madre di Dio, la quale in quella sua dolce melanconia manifesta il presentimento che ella aveva della futura passione del suo divin figliolo. Questa soavissima immagine, come ancora i due angeletti, cari e leggiadri quanto mai idear si possono gli spiriti celesti in atto di festeggiare la loro regina, fan vedere come ben alta si elevasse la mistica e poetica immaginazione del pittore, che ebbe un' idea assai ben distinta e religiosa del tipo della Vergine, di Gesù Cristo, e dei santi. Il Vasari

che in cose d'estetica era poco versato, malgrado che fosse pittore, si è limitato a lodarne la bellezza del disegno e dello stile; ma il Zannetti che sì bene à illustrato la scuola veneziana, à rilevato che tanto questa tavola, quanto la precedente, e forse ancora qualche altra, sieno state quelle nelle quali Giorgione, frequentando lo studio di Giovanni Bellini, abbia visto le prime tracce di quel gran colorito, e di quella dolcissima armonia, che egli quindi diede per esemplare a tutti gli artefici, e all'istesso Bellini, il quale d'allora in poi ideò con più libertà pittoresca, scelse forme più belle, mostrò tinte più calde, maggiore rotondità di parti, e panneggi più grandiosi, ma, è mestieri confessarlo, non sempre felicemente scelti nel getto generale.

Chiarissimo d'ingegno come egli era, e pronto sempre a raccogliere nel suo pennello tutto ciò che di bello ei vedea, i suoi progressi dovevano conseguentemente essere rapidi e grandi; ed egli infatti progredì tanto, che avanzò tutti i pittori del suo secolo, elevandosi pure al di sopra dell'istesso Vannucci e del Ghirlandaio. Egli riunendo in sè tutte le bellezze della vecchia scuola, seppe perfezionarle in modo che fra gli antichi pittori è il solo che possa dirsi il più compiutamente rimodernato. In lui infatti appaiono i primi arditi slanci di un fare più grandioso e più sostenuto, e non solo vi osservi un tingere più robusto e più conforme al vero, non che passaggi più naturali e più delicati, ma una bellissima armonia, ed uno studio di lumi e di ombre così accuratamente inteso, che mai pria del Bellini si erano visti in quella scuola, e forse pure altrove, gli oggetti dipinti con tanto artificio, da avere quel rilievo e quel-

la rotondità che presenta il naturale. È intelligentissimo fu altresì nel disegnare il nudo, in cui mostrò come bene studiato avesse l'anatomia, nella prospettiva che aveva imparata insieme al fratello dal Malatini, il quale di quest'arte teneva allora pubblica scuola in Venezia, e nell'architettura che vedesi nelle sue opere ideata assai ragionevolmente. Vestì anco molto bene le sue figure, le quali ànno arie di teste così graziose ed espressive, e in un tempo così proprie e ben caratterizzate, che i fatti che ei rappresentò sempre con nobili idee non possono offrirti una scena più vera e insieme più gentile.

Ma ciò che maggiormente segnala il mistico pennello di questo poetico pittore, è la soavità e la dolcezza con cui il Bellini sa estrinsecare il concetto cristiano nei volti e negli atti delle sue figure, nelle quali la santità, la devozione, la fede, la carità, la speranza, il casto affetto, l'innocenza e la purità verginale, sono dimostrati con un sentimento religioso, con un amore che l'animo dello spettatore, nel contemplare una delle sue Madonne, sente velarsi da una soave mestizia, innamorandosi delle mistiche delizie del cielo. Una melanconica gravità caratterizza in speciale modo il tipo delle sue Madonne, del Redentore e degli Apostoli, e rifuggendo da tutto ciò che potesse menomare la severità della rappresentanza, comunque ne accrescesse grazia ed eleganza, si guardò sempre di figurare il bambino Gesù ed il piccolo Precursore atteggiati a fanciulleschi trastulli, ma scelse ben sovente effigiare l'uno in atto di benedire, e l'altro impalmando il segno dell'umana redenzione. Dal lato delle ispirazioni religiose, Giovanni Bellini è il Perugino della scuola veneta, quantunque, bisogna pur dirlo, egli

non abbia tutta quella ineffabile grazia, quella squisitezza di casti affetti, in una parola, tutta quella spiritualità che possiede il pittore principe della scuola umbra. Ma con quella sua gentile amorevolezza, con quell' arcana sua melanconia, e con quell' aria cristianamente misteriosa che egli sa dare alle sue Vergini, per lo più velate da un sentimento che dolcemente rivela nella loro fisonomia il morale dolore della madre che presagiva il cruento sacrifizio del figlio, il Bellini à raggiunto eminentemente lo scopo dell' arte cristiana, imperocchè le sue sacre immagini viva ridestano la fede nelle anime pie, disponendole alla contemplazione dei misteri della santa Religione. Certo che la scuola veneziana, nè prima, nè dopo di Gian Bellini, vanta un artefice che esprimesse al par di lui così religiosamente le miti gioie dell'ascetismo, e considerando lo sviluppo che l' arte fece tecnicamente mercè questo maestro, e come egli nella manifestazione del concetto cristiano s' innalzasse ad una elevatezza ove pochi sono arrivati, il di lui merito spicca doppiamente, e perciò sotto duplice rapporto il Bellini è il gran padre della pittura veneziana. Quali sono i progressi notabili che l' arte aveva fatto verso la moderna maniera avanti che comparissero i dipinti di questo insigne pittore? Chi mai in quella scuola era giunto ad estrinsecare così devotamente le mistiche bellezze del Paradiso? Chi con più calde ed armoniose tinte aveva per l' innanzi saputo imitare le meraviglie del vero, e mostrato nelle altre parti della pittura tanto senno e valore? In quali produzioni la madre del Verbo divino si vede così cristianamente e soavemente santificata? Qual pennello finalmente anteriore a quello di Giovan-

ni aveva così riunito in un tempo tanta bellezza d'esecuzione, tanta poesia d'espressione? Tutto ciò tu trovi egregiamente raccolto nelle opere del Bellini, cui tu ammiri ugualmente grande nella parte più sublime, cioè nell'ideale della pittura, come in ciò che si riferisce alla tecnica dell'arte, talchè qualcuno, entusiasmato nel vedere nelle produzioni di questo illustre maestro sì grande perfezione, si lasciò trascinare tant'oltre, che non à esitato uguagliarlo a Raffaello, ma che assai bene avrebbe fatto se il suo paragone si fosse esteso sino al Vannucci, imperocchè l'unico non avendo uguali, non comporta in verun modo paralelli. Nè d'altronde sarebbe piccolo onore collocare il Bellini a fianco del Perugino; ambedue ebbero presso a poco il medesimo merito artistico, l'uno e l'altro profusero nelle loro religiose rappresentanze la più soave poesia cristiana, entrambi riportano il vanto d'avere educato alla tavolozza i due più grandi pittori del mondo, Raffaello e Tiziano.

Ma oramai è tempo di rivolgerci all'analisi dei suoi lavori, affine di vedere come egli gradatamente andasse sempre avanzandosi verso il moderno stile, e riconoscere pertanto come chiaro apparisse l'ingegno di questo veramente egregio artefice, specialmente nel colorito, anco prima che imparasse il processo di dipingere a olio. La tavola infatti che Giovanni condusse per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, rappresentante la Madonna fra varii santi e sante, e due putti che cantano, tuttochè sia a tempera, ci fa vedere nondimeno che egli aveva sin d'allora idee bellissime sul modo di colorire, non essendo possibile raggiungere con quel metodo il punto toccato dal Bellini, il quale à

dipinto questo quadro con tinte sì vigorose, armonizzate ed intonate, che non può ottenersi di più. Ma ciò che maggiormente fa risaltare il gran magistero del suo robusto e magico pennello, è quella bella degradazione di toni, quel ben inteso giuoco di luce nei piani, la maniera con cui sono modellate le varie parti, la precisione e la nettezza delle masse generali, conformemente al vero, ottenendo ciò senza altro mezzo, se non contornando le figure con una tinta neutra e calda. L'effetto naturalissimo e bello che risulta da questo suo metodo, per quanto sia ammirabile da per sè stesso, lo diviene ancora di più, considerando che i colori da lui adoperati non erano mica a olio, ed il lettore conosce benissimo che quelli a tempera, per produrre l'incanto da cui siamo presi guardando questa tavola, bisogna che sieno maneggiati da chi possiede il segreto, di cui si vale la natura nel colorire gli oggetti. Da ciò emerge splendido il valore di questo uomo sommo, il quale in questo dipinto non solo à mostrato come bene ei intendesse l'arte del colorire, ma che di già nell'epoca in cui ei lo condusse a fine aveva acquistata quella franchezza di pennello, e quella ardita grandiosità di stile, onde l'opera appare anco da questo lato veramente ragguardevolissima.

Il processo con cui essa è dipinta ci fa conoscere essere anteriore al tempo in cui Antonello da Messina insegnò ai Veneziani il segreto della pittura a olio, donde il Bellini trasse vantaggi sì grandi, che ben poco lasciò all'istesso Tiziano di far di più. È a tutti noto come Giovanni, prendendo abito di patrizio veneto, s'introdusse nello studio del pittore messinese, e nel tempo

che costui gli faceva il ritratto, osservasse come egli di tempo in tempo distemprava coll'olio i suoi colori. Il processo ne era semplicissimo, e non appena il Bellini ne ebbe l'idea, ne profittò in un modo che ben si vede dai suoi quadri, fatti dopo quest'epoca, quale forza, quale armonia, quale intonazione, quale verità egli acquistasse nel colorito. Allora Giovanni aveva da poco valicati i cinquant'anni, il suo ingegno aveva di già acquistata la più completa maturità, il suo pennello aveva del pari perduta ogni timidità, e nulla più restavagli per conseguire il rimanente di quella fama grandissima che già godeva, se non che fare nuovi miracoli col novello metodo di dipingere a olio. Nè egli si rimase indietro, che anzi si spinse così avanti, che non pure giunse ad uguagliare, ma talvolta a superare sin anco Giorgione e Tiziano, su i quali poi ebbe l'incomparabile vantaggio d'essere, più assai che non lo furono quei due immortali suoi discepoli, riescito gentile, dignitoso, nobile, mirabilissimo nell'espressione religiosa delle figure, alle quali, secondo il loro carattere, seppe dare arie di volti così care e castamente graziose, così devote e dignitosamente gravi, che niuno di questa scuola può a lui paragonarsi. Giorgione, e specialmente Tiziano, toccarono il più alto vertice della pittura nella sola parte che spetta al colorito, ed è pur d'uopo dichiararlo, quel sommo da Cadore è il principe di tutti i coloritori, l'unico fedele rappresentante della natura, il sovrano artefice insomma che meglio di qualunque altro al mondo sia riescito a imitare gli oggetti con quella medesima varietà, degradazione, verità e intonazione di colori che noi veggiamo nel naturale; ma per quanto in questa parte

il Vecelli fosse insuperabile, e forse ancora talvolta inarrivabile, altrettanto poi nel concetto dell'arte cristiana cede a molti, e fra questi a Giovanni Bellini, il quale non solo è stato vago, robusto, vario e vero coloritore, tanto da competere qualche volta anco felicemente con l'istesso suo grandissimo discepolo, ma veramente sommo nell'esternare il sentimento religioso, nell'esprimere nei volti quella sublime aspirazione ai mistici prodigi del cielo, sicchè il Bellini, come abbiamo detto di sopra, è il più poetico, il più estetico pittore tra i veneziani, in una parola il Pietro Perugino della sua scuola.

Di tanto suo valore fa chiarissima testimonianza la sopradescritta tavola della sagrestia dei Frari, opera mirabilissima per un tingere robusto, armonioso e vero, non che sublime per elevatezza d'espressione religiosa, superiore in questa parte a quanto mai escì dal pennello incantevole di quell'immortale da Cadore; dipinto eminentemente poetico, specialmente nella testa dei santi, i quali non solo sono meravigliosi per la loro grandissima vivacità, sì che paiono respirare e pregare, ma pel profondo sentimento, e la pietosa devozione con che nella loro grave e simpatica fisonomia è significato il sacro fervore, l'ardente carità, il divino amore, da cui sono sì vivamente infiammati, tal che si direbbe che l'artefice ritraendo su la tela le visioni della sua mistica immaginazione, avesse l'anima accalorata dalla contemplazione delle cose di Dio. La medesima eccellenza d'espressione, l'istesso valore d'esecuzione scorgiamo in quell'altra meravigliosa opera che porta la medesima data del quadro precedente, cioè l'anno 1488, e che dalla chiesa di San Pietro martire a Murano

passò nella Galleria dell'Accademia veneziana. Rappresenta Nostra Signora assisa in trono col suo bambino, e ai suoi piè sta genuflesso il doge Agostino Barbarigo, presentato dai suoi santi protettori; vaghi angeletti stanno in basso in atto di suonare strumenti musicali. Malgrado le ingiurie del tempo e dei cattivissimi restauri, quest'opera stupenda per grandezza e precisione di disegno, per vaghezza, armonia, varietà, intonazione di veri colori, per ben inteso artificio di lumi e di ombre, la è ancora maggiormente per la gentilezza del tipo della Vergine, per la grazia pudica e l'affetto grandissimo con che ella accoglie il suo devoto e i santi, bellissimi ancora questi per dignitosa gravità, per mansuetudine amorosa, per profonda religione.

Come si vede, queste pitture sono delle più belle fra quelle che diconsi della sua seconda maniera, vale a dire del tempo in cui il Bellini sugli esempi del Mantegna erasi allontanato dai rigidi e semplici modi dell'antica scuola, e, conosciuto il segreto di dipingere a olio, aveva nell'arte del colorire fatto mirabilissimi progressi; ed ora è d'uopo far vedere come egli si avanzasse ancora di più, specialmente nella forza e verità del colorito, quando ebbe viste le opere dei suoi due grandissimi allievi, Giorgione e Tiziano. Se ne à una evidente testimonianza dalla tavola in San Zaccaria che porta la data del 1505, anno in cui il Bellini era di già ottogenario. Parrebbe incredibile che un artefice d'età così decrepita potesse ancora con tanta poesia d'immaginazione, con tanto vigore di pennello mettere su la tavola una delle più classiche opere che mai il Bellini abbia fatto, ed il più sorprendente si è, che molte ancora di

quelle fatte posteriormente mostrano del pari che la fantasia e la mano del pittore non avevano per nulla perduto la loro primiera energia e franchezza, fenomeno d'altronde men raro nella scuola veneziana, la quale più tardi attonita ammirò il suo più insigne capo, Tiziano, l'allievo di Giovanni Bellini, che dipinse la sua famosa deposizione nella tomba all'età di novantanove anni!

Il suo maestro, di poco men vecchio, mostrò nei suoi lunghi anni una modestia e una decisa volontà di imparare ancora, di cui non si à veruno altro esempio. Come si è detto, egli era di già giunto agli ottant'anni quando dipinse la tavola per San Zaccaria, e, malgrado la sua fama grandissima e gli allori di che portava cinta la fronte, non esitò imitare il novello stile di Giorgione, che di già andava quotidianamente esercitando la sua influenza su tutti i pittori di quell'epoca. È questo un esempio degno d'essere registrato nella storia, siccome quello che fa vedere nel Bellini una grande annegazione, un fermo proponimento di perfezionarsi sempre più. Egli infatti in quest'opera toccò una più alta meta, la quale prova manifestamente come Giovanni passasse sempre da progressi in progressi.

La scena che rappresenta questa magnifica tavola è decorata di bella architettura, e sotto la volta di un casamento sostenuto da pilastri si vede Nostra Signora sedente in alto seggio, e varii santi e sante nel piano. Ben si disse essere questa una delle più eccellenti produzioni del magico e mistico pennello di Gian Bellini, imperocchè egli in questa tavola à fatto tutto con sì grande magistero e sì bella poesia, che l'opera non può essere più stupenda per soavità d'espressione, per

profondità di caratteri, per merito d'esecuzione. Considerata in ciascuna sua parte, essa ti appare sempre meravigliosa, e se guardi al disegno, ai panneggi, agli affetti di quelle grandiose figure, non puoi che sommamente ammirare la dottrina che guidava la matita di sì illustre maestro, la bellezza e la grandiosità che ei dava al taglio delle vesti, non che il sentimento di santità e di devozione, che egli tanto veracemente e religiosamente infondeva nei volti, e con sì mirabile proprietà negli atteggiamenti delle figure, onde l'espressione del volto fosse in armonia con l'attitudine del corpo. Nel colorito poi, si osserva un calore, un vigore di toni, un accordo veramente giorgionesco, e nel chiaroscuro un artificio molto più ben inteso che nelle altre sue precedenti produzioni. La Vergine à una fisonomia che incanta; essa sembra proprio la madre amabile, la regina degli angeli, e tanta sua dolcezza e grazia infinita si diffonde in gran parte sull'ingenuo e caro volto di santa Caterina e di sant'Agata, figure pregevolissime per eleganza di proporzioni, e per bellezza di espressione, al pari delle quali sono degne di tutta l'attenzione dell'intelligente quelle di san Pietro e di san Girolamo, condotte con tale grandiosità di stile, e così santamente espressive, che queste sole basterebbero a segnalare il pennello di questo uomo sommo.

Malgrado la sua vecchiezza, e le fatiche durate per questo egregio lavoro, il Bellini non aveva per anco minimamente perduto il suo vigore, e cinque anni dopo riprendendo la tavolozza, diè fuori una di quelle opere colossali che finiscono di rendere illustre il nome di un artista. Quest'opera è quella stupendissima tavola che, tolta

dalla chiesa di San Giobbe, fu degnamente collocata nella pubblica Pinacoteca; essa è quella ove più il Bellini giorgionesca assai bene, e che fa vedere quanto ei valeva nel grande e maestoso carattere delle figure, nell'arieggiare le teste con grazia, nobiltà e gentilezza, nel tingere vago, forte e armonioso. Come nella precedente, il Bellini, sotto una volta a ornati d'oro e sostenuta da pilastri, espresse Nostra Donna col piccolo Gesù sul ginocchio, assisa sopra un trono innalzato su tre gradini, ove seggono tre assai leggiadri angeletti, che col loro canto e il suono dei loro strumenti cantano le laudi della loro celeste Regina; alla quale fan corteggio da un lato san Francesco d'Assisi, san Giovanni Battista e san Giobbe quasi tutto nudo e macilente nelle carni: dall'altro san Domenico, sant'Agostino e san Sebastiano che ancora porta confitte nella gamba e nel fianco le ferali saette. Quando noi consideriamo l'età in cui il Bellini compì questa bellissima pittura, siamo presi di vivissima ammirazione nel vedere che egli negli anni d'impotenza per gli altri possedesse ancora tanta forza da produrre una delle più eccellenti produzioni che onorano il suo magico pennello. Io non ti parlo delle grandi cognizioni che questo insigne pittore mostra d'avere della scienza anatomica, nè della scelta che egli fa vedere nelle forme del san Sebastiano, il di cui nudo è disegnato con una perfezione ammirabile, nè della somma intelligenza con che Giovanni esprime nella figura nuda di san Giobbe gli effetti della vecchiezza, indicati da un certo rigido appassimento delle carni, che le forme generali del corpo raccorcia e restringe, e di solchi più o meno risentiti aspreggia il morbido contorno delle membra, ma del

grandioso disegno dell'armonica disposizione delle tinte, vaghe, robuste, variate e vere quanto mai si possa dire, rosseggianti con dolcezza nelle estremità, e ove più concorre il sangue, e maneggiate nei passaggi dall' una all' altra con grazia e gusto grande del pari che la franchezza e la leggerezza straordinaria del pennello. Il giuoco stesso dei lumi e delle ombre è trattato assai più artificiosamente, il panneggiamento è condotto con tutta la grandiosità di che l'autore era capace di dare alle vesti, il concetto è svolto con quella poesia e trascendentalismo che Giovanni aveva mostrato negli anni suoi più ridenti, sicchè quelle teste, nelle quali l'affetto non va disgiunto dalla gravità e nobiltà, sono vive, inspirate e santamente devote.

Tutto in questo meraviglioso lavoro annunzia chiaramente che molti lumi Giovanni aveva tratto dalle opere del suo grande allievo; tuttavia il dipinto che con maggiore rilievo porta l'impronta del carattere giorgionesco, il vero colore e la forza della tavolozza del Barbarelli, è il quadro che il Bellini dipinse per la chiesa di San Salvatore. Rappresenta la cena di Gesù Cristo con gli Apostoli in Emmaus, ed è tanto il ravvicinamento, anzi la rassomiglianza dello stile di Giorgione, che qualcuno à dubitato pure essere questo bel quadro più dello scolare che del maestro. Quelle robuste e armoniose tinte, quei dolci panneggi, quei benintesi ombreggiamenti, quel grandioso carattere del disegno, tutto insomma in questa bella pittura svela chiarissimamente la grande influenza che Giorgione esercitava sul pennello del suo istitutore.

Ignoriamo l'epoca in cui Gian Bellini ultimò questo

bel quadro, ma dalla maniera con la quale è condotto si scorge che probabilmente l' abbia eseguito dentro l'anno medesimo in cui finì la stupendissima tavola per San Giobbe, vale a dire nel 1510, quattro anni dopo il ritorno di Alberto Durero in Venezia, ove costui aveva fatto soggiorno undici anni prima. Non senza alcuna ragione è rammentato questo secondo arrivo dell'artista di Nuremberg, imperocchè ancor egli, sebbene leggermente, influì sul grande maestro di Tiziano, ed il quadro che Giovanni fece immediatamente dopo, cioè nel 1507, per la chiesa di San Francesco della Vigna, si vede chiaro averlo egli dipinto sotto l'inspirazione dell'artefice oltramontano. Rappresenta Nostra Signora circondata da san Giovanni Battista, san Girolamo, san Sebastiano e da un devoto; e la durezza nei contorni e la deficienza di quella grazia pudica, di quella soavità che il Bellini fece vedere nel quadro della sagrestia della chiesa del Redentore, in cui figurò un Gesù bambino addormentato su le ginocchia della madre fra due angeli, non lascian dubbio alcuno sull' influsso momentaneo che il Durero esercitò sull'immaginazione e sul pennello del Bellini. Avventuratamente non fu sì grande e sì potente da trascinare il nostro pittore in una via ben diversa da quella nella quale erasi tanto gloriosamente inoltrato, e le sue opere posteriori a quelle del 1507 provano che egli seguitò sempre la primiera sua direzione. Quella non fu che una momentanea deviazione, ove pure non si voglia credere che fosse il primo tributo che il decrepito artista pagava alla sua vecchiaia. Questo sembra il più probabile, e sebbene sino all'anno in cui ultimò la bellissima tavola per San

Giobbe e l'altra per San Salvatore non si abbiano altri esempi di simili aberrazioni, pure guardando al quadro che trovasi nella Pinacoteca di Brera, con la Vergine ed il bambino ritto su le ginocchia di lei in atto di benedire, nel quale si legge l'anno 1510, si vede che la sua immaginazione cominciava di già a perdere lo slancio e la forza per elevarsi in quella regione mistica, che per lo innanzi era stato il campo cui il Bellini aveva sì gloriosamente percorso. In questo lavoro, per quanto il paese sia dipinto con grandissima diligenza e con tale leggerezza d'aria, che tutto nei minimi particolari, e anco in lontananza, appare pieno di verità, e l'occhio con diletto trascorre da una parte all'altra, anco dietro l'istesso gruppo della Madre col divino infante, che sembra staccarsi dal fondo; tuttochè le tinte mostrino vigoria, gusto e bellezza giorgionesca, e i passaggi dall'una all'altra, grande naturalezza; quantunque la bellissima testa del Gesù sia pennelleggiata con libertà e leggerezza, il volto della Vergine manca di quella gentilezza, candore e nobiltà da lui manifestata altre volte, anzi nell'anno medesimo in cui diè compita questa divina immagine; la quale nelle dita delle mani alquanto forzate, e nel braccio sinistro la di cui parte superiore è troppo corta, e mal si lega con l'inferiore, ci lascia scoprire che oramai l'immaginazione del pittore cominciasse a indebolire per rappresentare la Madonna con quel nobile, leggiadro e soave tipo col quale Giovanni nei migliori suoi anni aveva tanto sentimentalmente saputo figurare la santa Madre di Dio, la Regina del cielo, la Vergine pura e intemerata.

Ma il Bellini, accorgendosi che cotesto genere di

composizione non più adattavasi alla sua fredda e declinante fantasia, e comecchè le sue facoltà intellettuali conservassero ancora una certa forza, ed egli sentissesi tuttora in grado di maneggiare con franchezza il pennello, va in cerca di altri subietti, aprendosi così, quando già era prossimo ad abbandonare questa terra, una novella strada che segnalò l'anno ottantesimosettimo di sua longeva età. Fu allora che prese a dipingere per la chiesa di San Giovanni Crisostomo quel grandioso e bellissimo san Girolamo nel mezzo del deserto, cui egli espresse con un carattere sì grandemente concepito, e con sì bella novità inventato, che ben si comprese come l'artefice anco nel termine della sua lunga carriera sapeva rinvenire novelle risorse per brillare ancora in una età nella quale altri si trova intieramente battuto dall'impotenza. Oh! questa figura è quel che si può vedere di più stupendo; è colorita e disegnata con tutta la maestria che questo grande uomo aveva mostrato nelle più classiche sue produzioni, imitando, come à fatto qui, i suoi due immortali discepoli, e particolarmente il Barbarelli, da cui imparò quel forte e ardito ombreggiare. La scena, rappresentata in mezzo di un paese severo e poco variato, offre una vasta e squallida solitudine, interrotta soltanto dalla figura del Santo che è assiso su di una roccia, intento alla lettura di un libro posto nell'incurvato tronco di un grosso albero. Nella sua fisonomia e nella sua attitudine tutto annuncia la più profonda contemplazione delle cose del cielo, e l'espressione di quella ben caratterizzata testa è in perfetta armonia con l'aspetto grave e melanconico di quella deserta e mesta campagna. Certo, avere il Bellini fatto,

in una età così avanzata, un'opera tanto bella, è per lui un vanto cui egli non divide che con pochissimi. Un lavoro così magistralmente condotto, una figura così espressiva non è concessa che ai privilegiati ingegni nel vigore della loro verde età, quando la fresca loro mente, ricca di tante leggiadre soavi immagini, può spingere le immaginazioni a quei voli elevati di una poetica inspirazione.

Questo soggetto del san Girolamo il Bellini l'aveva ancora un'altra volta trattato in piccole proporzioni, figurando il santo in abito di cardinale nella sua cella, tutto immerso nella meditazione, ed era riuscito del pari felicissimo. Questo prezioso quadretto trovasi in Venezia nella scelta galleria Manfrin, e debbe ritenersi fra le cose più care che in questo genere il sommo pittore abbia fatto, sì grande è la squisitezza con la quale esso è pennelleggiato. In figure così piccole il Bellini toccò eziandio una meta altissima, e l'opera di cui parliamo risponderà per noi a chi non vuol credere che il solo Giovanni Bruges è quegli che può con lui competere. Una prova più brillante di ciò l'avrà in quell'altro piccolo quadro che adorna il Museo Borbonico di Napoli, rappresentante la trasfigurazione del Redentore sul Tabor; lavoro ancora più stupendo del precedente per finezza di pennello, per vivacità di teste, per espressione, per disegno, per chiaroscuro, per colorito e per tutto ciò insomma che può concorrere a rendere eccellente un dipinto di un insigne maestro.

Il Bellini fu ugualmente grandissimo nei ritratti, in cui infondeva un'anima, una vita, un moto, da far credere quasi che quelle sue figure fossero vive. I più

interessanti fra quelli da lui fatti trovavansi nel palazzo ducale, e perirono nell'incendio del 1577; ma non ne siamo poi così sprovvisti da non poter ripetere le nostre osservazioni, onde conoscere pienamente qual fosse il suo valore in questa parte, in cui giunse a un punto oltre il quale pochissime volte fu concesso all' istesso Tiziano di superare. La verità e l'evidenza che il Bellini dava alle fisonomie, imprimendo nelle medesime quell'aria naturale, che tutto manifesta nel volto il temperamento dell'individuo, il vigore e la finezza con che egli lavorava, tutto insomma nei suoi ritratti ei faceva in modo da renderne vera e viva l'immagine. Fra i più belli che Giovanni facesse si annovera quello di Leonardo Loredano al Museo di Berlino, l'altro del doge Barbarigo genuflesso davanti alla Vergine nel quadro della Pinacoteca di Venezia, quelli dei due fratelli Bellini in mezze figure nel piccolo quadro del Louvre a Parigi; ritratti lavorati con quella perfezione di cui era capace l'incantevole e animato pennello di Giovanni. Egli aveva fatto pure quello di Cassandra Fedele, ma disgraziatamente il ritratto originale si è perduto, ed altro non ne abbiamo, che una imperfettissima incisione. Per quanto questa non possa ricompensarci della grave perdita che abbiamo fatta, essa nondimeno serve sempre a darci un'idea, comunque non ben distinta, di quella meravigliosa fanciulla, alla quale la natura non pure fe' largamente dono di tutte le grazie e la beltà del sesso, ma di un'intelligenza e di un ingegno così pronto, grande e straordinario, che ella all'età di sedici anni era di già divenuta una delle più rinomate celebrità in filosofia, in eloquenza, in teologia, nella storia e nella let-

teratura greca e latina. Coltivò ancora la musica con felice successo, e dotata di estro estemporaneo, colse improvvisando nel campo delle muse fiori del pari bellissimi.

Non vi fu in Venezia grande solennità che ella non venisse invitata a leggere in pubblico un discorso in latino, alla presenza del Senato e di una imponente assemblea di dotti, accorsi da ogni città d'Italia per ammirare e sentire questo genio meraviglioso. Tutti i più illustri nelle lettere e nelle scienze facevano a gara mettersi in corrispondenza con lei, la quale destò lo stupore in quanti mai ebbero occasione d'udirla parlare; ed il celebre Angelo Poliziano, non meno colpito degli altri dalle doti rarissime di questa meravigliosa e bella ragazza, un dì le scriveva, che sino allora l'oggetto della sua più grande ammirazione era stato Pico della Mirandola, il più dotto e il più bell'uomo che egli mai conoscesse, ma che da quel momento egli poneva lei a fianco di quel sommo filosofo. Molti sovrani aspirarono far per lettera la di lei conoscenza, e Leone X., Luigi XII. di Francia, Ferdinando e Isabella di Castiglia e di Aragona, e molti altri, si tennero onorati del loro carteggio con Cassandra; anzi Isabella non contenta di tenerne da lontano la relazione, cercò attirarla alla sua corte, ma il Senato di Venezia proibì con un decreto che Cassandra escisse dal territorio — *affinchè la Repubblica non venisse privata di uno dei suoi più belli ornamenti.*

Un ingegno così portentoso era naturale che risvegliasse ugualmente l'ammirazione in Giovanni Bellini, che ritrattandola ebbe il pensiero di tramandare ai posteri l'immagine della celebre fanciulla, che aveva col

suo immenso talento fatto meravigliare il suo secolo, ancor esso sì meraviglioso per i tanti geni che produsse. La sciagura però à voluto che l'opera del pittore andasse perduta, quasi che la natura, pentita di una delle sue più sorprendenti creazioni, cercasse poi di sperdere l'effigie di questo suo fisico e morale capo d'opera

Ecco quali sono le opere con le quali il Bellini si aprì davanti una più luminosa carriera che mai possa percorrere artefice valentissimo. Abbiamo visto dall'esame delle medesime che niuno di quel tempo fece progressi al par di lui, il quale, malgrado che nel getto delle pieghe non sia felicissimo, e nel contorno non sempre corretto, e nelle mani non sufficientemente elegante, non cessa per sì lievi difetti di tener posto fra Pietro Vannucci e Domenico Ghirlandaio, o, volendo seguire l'Ariosto, di stare accanto del Mantegna e di Leonardo da Vinci, con i quali nel canto trentesimo del suo immortale poema consociò il nome di Giovanni Bellini.

Quello che importa notare avanti di porre fine a questo articolo, si è che assai raramente questo egregio dipintore scelse argomenti che non si riferissero alla storia sacra o alla leggenda dei santi; e sembra che la sola opera che Bellini facesse di soggetto mitologico sia il Baccanale citato dal Lanzi nella villa Aldobrandini a Roma con la data del 1514, e che per vecchiezza l'artefice lasciò imperfetto. Ignoriamo se l'eseguisse per commissione, o nella stanchezza degli anni si piacesse scegliere un tema che non aveva trattato mai; il certo si è poi, che oltre questo unico esempio, malgrado che il suo secolo idolatrasse tutto ciò che aveva relazione con la classica letteratura greca e latina, e ciò che si riferi-

sce all'arte pagana, noi non troviamo che il Bellini si prosternasse dinanzi a questo vantato idolo del classicismo. Il suo soggetto favorito era la Vergine col bambino, e noi abbiamo osservato con quale santità, verginal pudore, grazia e dolcezza, egli ne esprimesse il tipo. In questo Giovanni è stato felicissimo, e niuno di certo potrà negargli uno dei più splendidi posti nella schiera dei pittori rinomati per un sentimento più profondo dell'arte cristiana; alla quale i Veneziani si mostrarono più tenacemente attaccati, che gli artefici delle altre nostre scuole, le quali, principalmente la fiorentina, al principio del sedicesimo secolo, avevano di già abbandonate le tradizioni religiose per dar luogo allo spirito delle nuove tendenze pagane e mitologiche, contro le quali, come si è detto, aveva il Savonarola sprigionato i fulmini della sua potente eloquenza. Ma la scuola veneziana, ferma nelle sue antiche massime, seguitava a camminare sempre verso la stessa direzione in cui era stata iniziata dai primi maestri; e noi veggiamo che le loro soavi e mistiche inspirazioni caratterizzano eziandio le opere dei seguaci e dei contemporanei di Giovanni Bellini, i quali si adunano intorno a lui, come tanti piccoli astri attorno di una splendidissima costellazione.

Cima — Ma così dicendo, noi non intendiamo disconoscere il merito ancora grande che abbia avuto altri di quel tempo, anzi vogliamo, più che non si è fatto generalmente, segnalare l'ingegno chiarissimo di Giambattista Cima da Conegliano. Assai poco sinora questo abilissimo artefice è stato valutato, e ciò che è stato detto in sua lode in altro non consiste, se non d'avere

imitato la migliore maniera del Bellini, di cui lo vogliono scolare. Sarà stato pure Giovanni il di lui maestro, ma esaminando le sue opere, di altra forza ci appare, fuori che di quella di un imitatore, e molto meno poi del Bellini. Il loro stile è talmente diverso che nemmeno può ammettersi che l'uno sia allievo dell'altro, perchè, se non in tutti, almeno nei primi dipinti sono sempre manifesti i segni dell'educazione avuta; ma in quelli del Cima, chi si fa bene ad osservarli, non avrà mai occasione di rilevare l'impronta della maniera belliniana, quantunque alcuni abbiano confuso le opere di questi due artefici, in modo da assegnare al pittore di Conegliano le pitture di Giovanni, e viceversa. Infatti il Ridolfi à con ragione rivendicata al Cima la tavola che pria di passare nella veneta Pinacoteca esisteva nella chiesa della Carità, ed è quella in cui è rappresentata la Vergine sedente fra varii santi, con a piè del trono due angeletti seduti in atto di suonare, e una corona di nove spiriti celesti volanti attorno al capo di Maria, cui il Boschini aveva creduto che fosse di Gian Bellini; al quale poi il Ridolfi attribuisce il battesimo del Redentore nella medesima chiesa, mentre dal Boschini è ascritto al pennello del Cima.

Tuttavia, se consideri attentamente le produzioni di questi due pittori, ti sembrerà quasi impossibile che possano aver luogo simili sbagli, imperocchè il disegno, il colorito, il chiaroscuro, i panneggi e le arie delle teste, tutto lì insomma non à nessuna rassomiglianza con lo stile dell'altro. Il Bellini, per quanto generalmente disegni bene, non à però la profonda dottrina del Cima, del quale è meno corretto, meno scelto, e nelle estre-

nità assai men grazioso e men naturale dell'artista di Conegliano, che per correzione e grazia di contorno è il più valente della sua scuola, anzi a pochissimi ei cede dei pittori di Firenze e dell'Umbria. Il loro colorito stesso non ci offre veruna analogia, essendo nel Bellini più leggiadro, più vago, più robusto, più vivace e diversamente regolato che nel Cima; il quale all'incontro mostra maggior vigoria negli ombreggiamenti, è men fuso nei passaggi, ma nel chiaroscuro sembra avanzarsi ancora più del suo preteso esemplare.

La maniera poi tenuta da questi due artefici nei panni è sì ben differente, che con grande evidenza si vede avere l'uno seguita una via diversa da quella dell'altro, scorgendosi pure come il Cima sia in questa parte anco superiore al Bellini, i di cui panneggi, comunque benissimo ideati negli effetti parziali delle pieghe, non sono poi con uguale ragione eseguiti nel getto generale, e per lo più con sfoggio di accidenti, non vestono il nudo così ragionevolmente come quelle del Cima, i quali sono sì bene affaldati ed accomodati che chiaramente indicano il moto e la forma delle sottoposte membra. Esaminato poi il pittore da Conegliano in quella stessa parte in cui il maestro veneziano è veramente stupendo, vale a dire negli effetti parziali, e si vedrà manifestamente che anco in ciò il Cima supera il Bellini, il quale non ebbe mai quella maestria e quell'intelligenza che mostrò avere il suo preteso allievo nei seni, nei riposi, e nelle falde cadenti, cui il Cima seppe congegnare in un modo veramente mirabile.

E la medesima differenza che ài notata sin'ora tu trovi ugualmente nelle teste delle figure di questi due

grandi artefici, i quali in ciò furono entrambi parimente sommi, ma il Bellini nelle teste muliebri, ed il Cima in quelle virili, nelle quali si elevò così eminentemente che a ben pochissimi resta secondo per bellezza, dignità e gravità di tipi, non che pel modo con cui egli à saputo disegnare il girare degli occhi, l'archeggiare della bocca, il profilare del naso. Si, il Cima nelle teste femminili non à quella nobile mestizia, quella grazia pudica, quella timida amorevolezza, quella casta leggiadria che il Bellini incarnò nel volto delle sue Madonne, ma invece nei patriarchi, nei profeti, negli evangelisti, negli apostoli, nei santi, è veramente grandissimo, principalmente nell'effigiare il Redentore, il di cui tipo nelle sue pitture è di un pensiero così sublime, che quasi quasi si direbbe non essere stato mai da nessun altro uguagliato. Ed appunto conoscendo ciascuno di essi la parte in cui maggiormente valeva, il Bellini per lo più rappresentò sempre Madonne che sono innumerevoli, ed il Cima evitò per quanto potè, anco talvolta a carico della storia e della tradizione, d'introdurre le figure di donne nelle sue composizioni.

È ormai possibile dopo tutto ciò ammettere che l'artefice di Conegliano sia allievo ed imitatore di Giovanni Bellini? La differenza fra questi due sommi maestri è sì grandissima da non lasciare nessun dubbio su la strada sensibilmente diversa che il Cima seguì nella sua carriera artistica; sicchè da ora in poi bisogna non più considerarlo come un seguace di quell'insigne pittore veneziano, ma come un grande maestro di stile dotto e originale. Ed ò detto così, essendo tale e tanta la dottrina e i pregi che distinguono le pitture di questo

egregio artefice, che non solo è stato proclamato il più profondo e nobile disegnatore che in tutto quel secolo avesse la scuola veneziana, ma vi è stato pure chi à osato chiamarlo il Raffaello della sua scuola. Ma, escludendo simili insopportabili esagerazioni, il Cima è di certo il più fondato e valoroso artefice che sia vissuto in Venezia nell'epoca del Bellini, e non solo il suo merito appare grandissimo nel disegno, sibbene nell'eccellenza dello stile, nel magistero profondo del chiaroscuro, nella proprietà dell'espressione, nella verità e nobiltà che sa dare all'insieme delle figure, nell'anima, nel sentimento che infonde nelle teste che sembrano vive e parlanti; insomma egli possiede tutto ciò che si vuole per stare nel medesimo livello dei più insigni maestri del suo tempo.

La prova di ciò l'abbiamo nelle sue opere, e cominciando da quella esistente nella sagrestia della piccola chiesa dell' Abbazia, esprimente l'angelo che conduce il giovine Tobia, ove ancora l'autore per i soliti suoi anacronismi effigiò un santo vescovo ed il Battista, si vedrà nella maniera la più brillante quanto sia grande il merito di questo valoroso pittore. Da qualunque lato che tu ti poni a considerare questa stupendissima produzione, ella t'apparirà sempre eccellente, piena di tutte le più rare e cospicue qualità del pennello di questo artefice, il quale qui à spiegato una bellezza di colorito, una soavità di pennelleggiare, una perfezione di disegno, una profondità di stile, e ciò che è più rilevante, una nobiltà ed elevatezza di concetto, una verità e una religiosa devozione, che arditamente può dirsi avere raggiunta la più alta sommità dell'arte; specialmente nelle

teste delle due figure estranee alla biblica scena, le quali son disegnate, espresse e colorite con tanta dottrina e naturalezza, con sì grande sentimento e ispirazione, con tal vigore e leggiadria da far rimanere maravigliato il critico più severo.

Ma volendo conoscere il Cima veramente grandissimo artefice di pensieri sublimi, supremamente ispirato, o a meglio dire, quale nobile ed elevata idea egli avesse del tipo di Gesù Cristo, dovremo rivolgere tutta la nostra attenzione nel quadro esistente nella veneta Pinacoteca, e che rappresenta il Redentore nel momento in cui san Tommaso gli tocca la piaga. Benchè in questa scena non sieno che tre sole figure, due delle quali soltanto si riferiscono all'argomento, poichè l'altra esprime san Giobbe, è meraviglioso il vedere con quanta vivacità e chiarezza è svolto il concetto della rappresentanza. La figura del Salvatore è quanto mai possa esser divina, da quel bellissimo volto celeste, dall'atto con cui egli affettuosamente prende la mano dell'incredulo apostolo, e l'avvicina al suo costato perchè quegli ponga il dito su la piaga e riconosca il suo divino maestro, traspare nella maniera la più sublime e religiosa tutta la dolcezza, l'amore, la mansuetudine dell'Uomo-Dio, che redimeva l'umana creatura col sacrificio di sè stesso. E a tanta sovrana espressione quel volto soavissimo riunisce una vita, una verità, che ti sembra proprio che parli, e tu udire le dolci parole con le quali il Redentore vuol rassicurare il traviato discepolo, dicendogli: — *Tommaso, porgi qua il dito e vedi le mie mani, porgi ancora la mano e mettila sul mio costato; e non sii incredulo, anzi credente.* —

Oh! quella dolcissima fisonomia, tutta raggiante d'infinita carità, è un vero capolavoro dell'arte cristiana, e non meno bello è tutto il resto della figura, avvolta in candida clamide che ne accresce l'effetto, e fa egregiamente risaltare il vivo colorito delle carni.

E come è bello ancora, e stupendamente caratterizzato il tipo del san Tommaso! L'attitudine di questa egregia figura è sopra ogni credere meravigliosa; espressiva al pari della sua animata e parlante fisonomia. Tutto in essa indica stupendamente l'incredulità dell'apostolo, e l'incerto passo con cui ei si avanza peritante, dominato ancora dal dubbio che gli si va dissipando a misura che si raccerta della sanguinosa piaga che egli tocca col proprio dito, l'estatico sguardo con cui fra il rispetto e lo stupore rimira le celesti sembianze del divino suo maestro, la vivacità di quel volto sul quale già comincia a brillare un raggio di fede, sicchè par che da quella bocca stia per escire un grido di pentimento, per eccellenza denotano in un tempo il dubbio ed il prossimo ravvedimento dell'incerto discepolo. Volgendosi ora alla figura del san Giobbe, veggiamo, che anche in questa fu l'artefice felicissimo, sì nel beninteso carattere del tipo, come nell'espressione: grave nel suo nobile e senile sembiante, il santo, in abiti episcopali guarda attonito con quanta serena amorevolezza e carità rassicura il Redentore l'apostolo della sua incredulità. Il suo volto è pieno di fede profonda, e l'attitudine del suo corpo corrisponde benissimo con la significante espressione della sua amabile e gioconda fisonomia.

Anco nella parte dell'esecuzione il pittore si è reso

ammirabile in questa meravigliosa composizione, la quale nulla lascerebbe a desiderare, se le gambe del san Tommaso fossero più fra loro proporzionate, e l'attacco della coscia sinistra fosse meglio disposto. Ma fatta astrazione da questo difetto, ella è un'opera che farebbe sommo onore anco a un grandissimo maestro, e chiunque se ne terrebbe, se ugualmente raggiungesse tanta bellezza di colorito e di panneggi, e principalmente ottenesse quella eccellenza che il Cima à mostrato nel segno, mirabile per corretta verità, per castigata parsimonia di linee. I panni piegano con quella maestria nota in questo grande pittore che sapeva con tanta severa ragione variamente bene faldarli, non che accomodarli alla forma del nudo e al moto della figura. Il colorito, focoso, brillante e robusto, concorre con la sua bella varietà a far maggiormente spiccare il valore che Cima da Conegliano ebbe in questa parte, imperocchè il carattere della varia natura e della diversa forma delle pieghe è mirabilmente indicato dalla varietà sorprendente del colore. La rotondità poi delle parti, i vigorosi ombreggiamenti, la degradazione dei piani, insomma il magistrale ed artificioso chiaroscuro, e l'esatta prospettiva fan sì che quelle tre figure paion di rilievo, e ne è tanto il prestigio, che ti sembra proprio poter rigirare attorno alle medesime, e passare per quei freschi e verdeggianti colli.

Il Cima ripetè questa medesima scena, ma con maggior copia di figure, per la città di Portogruaro, ove vedesi tuttora nella chiesa parrocchiale; e non solo riproducendo il tipo del Gesù, si è elevato a quella grandezza spirituale, a quell'espressione veramente celeste, a quella

sublimità di pensiero che egli aveva mostrato ritraendo l'immagine dell'Uomo-Dio nella sua precedente composizione; ma avendo qui rappresentato il Salvatore nel momento in cui rimprovera a san Tommaso la sua incredulità alla presenza degli altri apostoli, à fatto vedere in un modo meraviglioso come egli sapesse con uguale profonda intelligenza diversificare il tipo di ciascun personaggio, secondo l'individualità dei caratteri. Bella e divina è anco qui la figura del Redentore, piena di carità e di dolcezza nel volto e nell'atto, ma ancora mirabilissime per eleganza e severità di contorno sono quelle del san Pietro e del san Giovanni; figure veramente magistrali e stupende.

Non meno degne della più attenta considerazione, per verità e vivezza di tipi, non che per morbidezza e forza di colorito, è quella tavola che Giambatista Cima aveva dipinta per la chiesa del Corpus Domini a Venezia, e che ora si vede nella Pinacoteca di Brera a Milano. Rappresenta san Pietro martire su di un piedestallo, a piè del quale è seduto un angeletto in atto di accordare il suo strumento, mentre ai lati del santo sono disposti san Niccolò e sant'Agostino; tutte figure bellissime per proprietà e bellezza di tipi, per evidenza di fisonomie, per intensità e verità di espressione. La fede e la costanza sono egregiamente dipinte sul volto del martire, la dottrina e una certa risoluta fermezza in quello di sant'Agostino, e l'umile e l'evangelica carità in quello di san Niccolò. I panni si mostrano piegati e accomodati al nudo nella migliore maniera usata da questo insigne maestro, specialmente quelli pontificali di san Niccolò, nei quali i diversi colori sono mirabil-

mente contrapposti. Egualmente stupendo è il magistero delle tinte vigorose, vaghe e armoniose, con grande effetto di luce e di prospettiva aerea, talchè par che le figure stacchino dal bianco fondo del quadro. Gli accessorii stessi sono eseguiti con incredibile precisione, ed il paese leggiadramente ideato, è ancor esso di una finitezza di pennello meravigliosa.

E per bella semplicità ed eleganza di composizione, per ben disegnati e naturali panneggiamenti, per bel carattere di teste vivacissime, per nerbo e sapore di colorito, assai ben contrapposto, per dignità, nobiltà e devozione, infine per l'ottima condotta di tutte le parti, non è del pari bellissima quella tavola che dalla chiesa di Mater Domini di Conegliano passò nella medesima Galleria di Brera? Rappresenta san Pietro in cattedra, e ai lati san Giovanni Battista e san Paolo, con un leggiadrissimo angeletto che siede a piè del primo sommo pontefice, suonando il suo liuto.

E per intensità d'espressione, somma correzione di disegno, vivacità e robustezza di colorito, intelligenza grandissima di scorti difficilissimi, e giudizioso modo di panneggiare, non è similmente sopra ogni dire stupenda quell'altra sua pittura esistente nell'Accademia veneziana, e nella quale in mezza figura effigiò il Redentore morto fra le Marie? E poteva egli mai con maggiore affetto e dolore, senza cadere nell'esagerato, figurare quelle pietose donne, vivamente travagliate da una profondissima angoscia in vedere estinto il divin Salvatore? Oh! no, in quei volti, in quelli atti tutto è giustezza e verità, tutto è intimamente sentito, e questa opera può dirsi ancora un capolavoro d'espressione e di

esecuzione. Ma ove poi si voglia una prova più particolare e distinta della profonda dottrina del Cima nella scienza del disegno, è d'uopo soffermarsi un po' nella chiesa di San Giovanni in Bragora, e considerare attentamente la tavola nella quale sono figurati sant' Elena e Costantino. Dopo aver visto questo mirabile dipinto, ed osservato bene con quanta grandissima perfezione, castigatezza e precisione sono magistralmente disegnate le figure, stupende del pari per naturalezza e intelligenza del vero, si rimarrà pienamente convinti di ciò che è stato detto avanti, cioè, non esservi stato in quel tempo fra i Veneziani un artefice che possa uguagliarsi a Cima di Conegliano per elegante contorno e corretto disegno, in cui Giambattista non solo è primo nella sua scuola, ma è in questa parte sì valoroso che appena resta secondo a pochissimi dei Fiorentini e degli Umbri.

Abbiamo ancora detto che una delle più eccellenti qualità di questo grandissimo maestro è quella ond' egli è giunto a pareggiare eziandio i pittori sovrani dell'arte, e che consiste in quella severa bellezza, in quella dignitosa gravità, in quella profondamente sentita espressione con che egli effigiò i santi, i patriarchi, e principalmente il Redentore, e san Giovanni Battista, che dopo di quello del Gesù, fu il tipo cui egli caratterizzò in un modo sì meraviglioso, che rappresentando il Precursore sopra uno zoccolo, con attorno al quale san Marco, san Girolamo, san Pietro e san Paolo, per la chiesa della Madonna dell' Orto a Venezia, non pure sembrò che avanzasse sè stesso, e quanti mai sino allora avevano maneggiato i pennelli, ma l' istesso Tiziano e Raffaello, che è tutto dire. Egli è impossibile po-

ter con più bel concetto immaginare il carattere del Precursore di come à fatto vedere in questo stupendissimo quadro il Cima, laonde, più assai che le nostre parole, l'occhio soltanto potrebbe dare al lettore l'idea di quella meravigliosa fisonomia. Con le carni macerate dai lunghi digiuni, con l'incolta chioma cadente sulle spalle, con le sue vesti del deserto, e con gli occhi estaticamente fisi al cielo, il Battista sembra che riceva da Dio un raggio della sua infinita ed eterna sapienza, per la quale ei faceva presentire alle turbe le dottrine del sospirato Messìa. Nobili e sentitamente espressive sono del pari le teste dei santi che lo circondano, i quali formano in tutto un gruppo con sì grande perfezione disegnato, con tanta forza e finezza d'espressione animato, con tale robusto e armonioso colorito dipinto, che arditamente è stato comparato con tutto ciò che l'arte cristiana à prodotto di più perfetto in Venezia.

Così valorosissimo in quanto al tipo del Gesù e del Battista appare similmente il Cima nel quadro all'altare maggiore della chiesa di San Giovanni in Bragora, rappresentante il Battesimo del Redentore. Dopo ciò che si è detto, si può bene immaginare tutta l'eccellenza di questo veramente insigne lavoro, in cui i pregi tecnici e spirituali sono stati diffusi dal pittore con uguale prodigalità, sicchè ora che già il lettore conosce qual merito insuperabile avesse l'artista da Conegliano nell'ideare il più bello, il più grave ed il più solenne tipo del Precursore, noi ci dispensiamo di segnalare ancora l'effetto prodigioso di questa opera grandiosa per dimensione, grandiosissima per concetto, ed invece celebreremo la sua immensa perizia nel ritrarre

con gaiezza, varietà, e in un modo più largo che non s'era fatto ancora, la bellezza della natura campestre. Tutto è sparso di sorriso in questo incantevole paesaggio, ove i poggi e le valli variatissimi e ridenti per la loro bella disposizione, producono un effetto assai pittoresco, ed invitano a respirare le freschissime aure della campagna, la quale qui è ancora resa più amena dalla vista delle acque che dolcemente bagnano la verdeggiante sponda. Per lo più i suoi paesaggi sono scelti dal vero, e con quella squisitezza di gusto che naturalmente doveva avere un artefice che aveva sempre sotto gli occhi i deliziosi colli del suo nativo paese, cui egli ritrae spesso nelle sue composizioni con una verità sorprendente. Tutto in essi è pertanto imitato in modo che lo spettatore sia colpito da un doppio effetto, e mentre la sua mente è occupata dalla scena che si rappresenta, l'occhio spazia in una sempre svariata e amena campagna, da cui è vagamente allietato. Il colorito è sempre sì fresco e vigoroso, le acque sì trasparenti, i poggi sì ben degradati, i piani sì variamente mossi, gli alberi trattati con tanto amore, ed il tutto disposto con un sentimento sì vero e sì pittoresco, che, indipendentemente dal suo merito grandissimo come pittore storico e veramente cristiano, il Cima meriterebbe ancora d'essere segnalato nella storia dell'arte come uno dei primi artisti che abbiano portato il paesaggio ad un punto di perfezione assai notabile.

— Ecco quali sono le belle ed eminenti qualità per le quali il Cima forma con Gian Bellini ed il Carpaccio il triunvirato della scuola veneziana nello scorcio del quindicesimo secolo. Certo che in tutto quel tempo non

fu in Venezia artefice che riunisse in sè tanti e tali requisiti da pareggiare questi tre grandi maestri, i quali, seguendo una strada diversa da quella dell'altro, giunsero tutti e tre ad una meta assai gloriosa. Il Bellini più che in altro è ammirabile nella verità con cui riveste ciascuna parte delle sue composizioni, e principalmente il chiaroscuro, e quel robusto ed armonioso suo colorito; mostrando in ciò un'intelligenza grandissima, la quale si rileva maggiormente nei passaggi da una tinta all'altra, in cui fa vedere una dolcezza, anzi una fusione invero degna di molta lode, che egli merita del pari pel savio modo col quale maneggia il chiaroscuro, dando alle parti in chiaro luce vivissima, alle ombre vigorosa trasparenza. Da ciò si comprende che il Bellini di già conosceva il modo di far comparire vere le ombre, adoprando per questo effetto colori diafani, i quali permettendo che i raggi della luce vi s'internino, fan sì che la superficie non resti illuminata, ma veramente ombra. Grazioso e severo, elegante e dignitoso nelle teste, si contenta più del naturale che dello scelto, ama più che sieno espressive, anzi che nobili, tenendo corto il tratto che corre dal naso, cui ei faceva piccolo, sino alla parte inferiore del mento, e in ciò talvolta diviene ancora ammanierato. Come si è visto, nelle pieghe dei panni sembra preoccuparsi più negli accidenti che nel getto generale, sicchè le sue drapperie più che in altro sono stupendissime negli effetti parziali, e vedendo nelle medesime un certo piegare che tende all'angoloso e all'accartocciato, si direbbe che il Bellini, al par del Mantegna, si valeva di modelli, ai quali invece di panni veri applicava carta bagnata, componendola a modo di pieghe;

sistema falso e sfuggito da tutti coloro che ne ànno conosciuto le cattive conseguenze. Nella composizione egli segue sempre il sistema tradizionale, ponendo la Vergine in trono, con attorno varii santi, e figurando la scena sotto un arco foggiato in modo da sembrare una continuazione dell'architettura dell'altare ove veniva collocato il quadro, come si vede nella magnifica tavola che fece per la chiesa di San Zaccaria.

Più variato e nuovo appare in questa parte il pittore da Conegliano, il quale, disegnatore più profondo ed elegante, sa con maggiore maestria affaldare e adattare alle figure i suoi panneggi, in tutto assai giudiziosamente condotti. Insuperabile nelle teste virili, in cui è più caratteristico e più espressivo del Bellini, e quasi inarrivabile nei tipi del Gesù e del Battista; ma nelle teste femminili non è ugualmente felice, vuoi che non sapesse raggiungere quella ineffabile e dignitosa amorevolezza del Bellini, quella cara melanconia delle sue Madonne, vuoi che ciò provenisse da un certo difetto di grazia, o perchè scegliesse sempre proporzioni ed insiemi troppo grandi. Elegante, correttissimo e grazioso nel contorno delle mani, il Cima è del pari valentissimo nell'atteggiarle, e assai ben pochi son coloro che in ciò, e nel saper attaccare i capelli alla fronte, possano dirsi a lui superiori. Solo nel colorito e nel chiaroscuro, per quanto anco in queste parti meriti talvolta essere molto lodato, non arrivò a quella freschezza, leggiadria e verità che veggiamo nel Bellini costantemente, nè a quelle sue vermiglie carni, nelle quali è bene spesso soverchiamente bruno, come è crudetto, ocreoso ed opaco nelle ombre, per cui non ottiene quelli effetti così

decisi che sono manifesti nelle opere del suo grande emulo.

Da questo confronto fra lo stile di questi due colossali maestri risulta chiaro che in quelle parti in cui mancò l'uno valse l'altro, e viceversa, e l'istesso avvertiamo comparando con le loro opere i dipinti di Vittore Carpaccio, il quale troppo timido per avventurarsi sopra una regione mistica, e misurarsi con loro sul medesimo terreno, scelse di percorrere solo il campo della storia e della leggenda, ed in questo suo assunto riescì veramente felice. Se resta loro al disotto per vigore, per intonazione e freschezza di colorito, supplisce a ciò con la correzione del suo disegno, con l'intelligenza della prospettiva lineare, avanzando poi di gran lunga quei due sommi artefici per ricchezza d'immaginazione che in lui è sempre ricca di nuove e variate idee, piena di mille vaghe e leggiadre fantasie. Alcuni suoi componimenti, per ordinanza ed estensione, possono ben definirsi altrettanti poemi epici, tanta è la varietà delle cose che il Carpaccio mette in scena nelle sue composizioni, abbellite di magnifiche architetture, copiose d'innumerevole popolo, ricche di peregrini abiti, di sontuosi addobbi, di arredi e di accessorii vaghissimi. Moltissimo ci ancora valse nell'espressione degli affetti, e in ciò mostra un sentimento, una forza, e nell'istesso tempo una grazia e una verità, che i devoti genuflessi davanti alle sue sacre rappresentanze ne sono vivamente commossi. Insomma il Bellini è un grande esemplare di bel chiaroscuro e di armonioso colorito, di corretto disegno e di panneggiare: e uno dei maggiori pregi del Carpaccio consiste nell'intensità degli affetti, cui egli sa esprimere

così meravigliosamente da produrre la più profonda impressione nel cuore degli spettatori i più lontani dalle cognizioni dell'arte.

— Abbiamo visto quali fossero gli scolari di questo valente artefice, sì che ora non ci resta a parlare che di quelli di Gian Bellini, e dovendo procedere regolarmente, dovremmo cominciare da Giorgione e da Tiziano; ma questi due immortali maestri, pei quali ebbe origine un altro stile più grandioso e più pittoresco, più che in questo luogo, meritano essere posti a capo della seconda epoca in cui l'arte per opera loro fece, specialmente nella tecnica del colorito, il più grande sviluppo, il quale d'altronde nelle altre parti manifestavasi contemporaneamente in tutte le città d'Italia. Quasi in un tempo, nei medesimi anni, anzi nei medesimi giorni, brillarono nella luminosa carriera della pittura gl'ingegni più rari e straordinari che l'arte moderna possa vantare. Leonardo da Vinci, Giorgione e Raffaello fiorirono tutti presso a poco dentro lo spazio che comprende i primi vent'anni del secolo sedicesimo, quando il Correggio, quel meraviglioso chiaroscuratore, era nel fiore del suo ingegno, e contemporaneamente a loro erano nella maggiore loro gloria Tiziano e Michelangelo, i quali toccarono una estrema vecchiezza, l'uno i novanta, e l'altro novantanove anni. Singolare coincidenza di età e di merito in due artisti cotanto diversi!

Ma ciò che merita d'essere ancora rilevato è la rapidità prodigiosa con cui da Masaccio si giunse a Raffaello, da Gian Bellini a Tiziano; di maniera che sembra quasi impossibile che nello spazio di cinquanta e più anni, che corrono dai maestri agli scolari, si potesse

progredire a tal segno da giungere alla più completa perfezione che mai l'arte moderna abbia avuta. Comparando il tempo che corse da Giotto a Masaccio e Bellini con quello che abbisognò onde ottenere quel sì grande perfezionamento, si vedrà manifestamente esserne immensa la distanza, specialmente se si considera lo stato in cui trovavasi l'arte nell'epoca del discepolo di Cimabue, e quello in cui la pittura fece quel sì grande sviluppo sotto il pennello di Masaccio e del Bellini, e da questi ai due citati più grandi pittori del mondo; i quali non solo ecclissarono i loro condiscepoli, e quanti mai artisti fiorivano in quel tempo, ma gli stessi loro grandi istitutori. Chì è mai infatti l'allievo del Perugino che stia in paralello col Sanzio, e chi pure degli scolari di Gian Bellini pareggiò Giorgione e Tiziano? Noi abbiamo visto che il Vannucci quanto il Bellini migliorarono la loro maniera dopo che videro le opere dei loro immortali discepoli, e come Raffaello influì molto sul pennello del suo maestro, così l'artista di Castelfranco, porgendo col suo novello stile nuovi lumi all'insigne artista da cui era stato ammaestrato, giovò ancora moltissimo agli stessi suoi condiscepoli, i quali sull'esempio del loro caposcuola trassero vantaggi notabili guardando nelle opere di Giorgione.

— Pochissimi infatti sono gli scolari del Bellini che non facciano nei loro dipinti trasparire qualche cosa attinta dalle pitture del loro grande condiscepolo, quantunque, bisogna dirlo, un lampo del nuovo gusto traluce sempre anco in coloro che preferirono le bellezze belliniesche alle splendide ed eminenti qualità di Giorgione e Tiziano. E non trovi tu infatti nelle pitture di

Francesco Santacroce qualche cosa che arieggi il moderno, sebbene questo artefice fosse più degli altri tenace ai modi della sua scuola? Giudizioso compositore, ebbe il Santacroce un carattere nobilmente grazioso, e per quanto nel colorito non abbia raggiunto quella morbidezza che già molti altri avevano saputo dare al loro pennello, à gusto, sapore e vaghezza di tinte, e merita lode per aver condotto le sue cose con infinito amore, talchè quella sua tavola con Nostra Donna fra san Geremia e san Girolamo, con un grazioso angeletto che suona, cui ei dipinse per la chiesa degli Angeli a Murano, è un lavoro che palesa la finezza grande del suo diligente pennello, il quale in questo quadro à riprodotto lo stile, i tipi, insomma tutta la maniera del Bellini, di cui egli s'intitola discepolo. Generalmente parlando, il suo stile è alquanto pesante, e i tipi delle sue Madonne non sono sempre sufficientemente nobili; ma in quello del Gesù, oltre essere molto più elevato, à ben pochi in Venezia che l'avanzino, come si vede nel quadro dell'ultima Cena nella chiesa di San Francesco della Vigna, ove il nobile volto del Redentore è sparso di una sì dolce melanconia, non facile a rivedersi nei dipinti degli altri pittori della sua sfera.

— Ma più di lui si avvicinò allo stile della novella scuola Vittore Belliniano che fece per la Confraternita di San Marco una tavola col martirio del santo evangelista; composizione ornata di buona architettura, ben intesa nella disposizione di tutte quelle figure, le quali, oltre essere ben posate, mostrano un certo carattere di grandiosità; a cui ancora si accostò Andrea Cordella Aghi, come egli si sottoscrisse nei suoi quadri, nei quali

imita la migliore maniera di Gian Bellini. Egli è fratello di quel Giannetto, di cui il Vasari loda la dolce e delicata maniera con che dipinse molti quadri da stanza; ma cede sempre ad Andrea, il quale tanto in quella tavola in San Giuliano, rappresentante la Vergine sedente fra varii santi, quanto più nell'altra che è il principale suo lavoro nel Magistrato dell'estraordinario alla dogana di mare, con Nostra Donna e alcuni santi, fa scoprire i primi frutti di morbidezza e di tinte ben saporite.

Buonconsigli — Queste doti emergono assai più chiare dai dipinti di Giovanni Buonconsigli, soprannominato il Manescalco, il qual si avanzò più di qualunque altro, e tanto che appena lascia scoprire essere stato educato dai vecchi maestri. In lui è quasi sparita l'austera semplicità e la secchezza che in molti altri perdura ancora, e in quella sua tavola fatta pel Magistrato della Messetteria a Rialto, nella quale espresse nel campo di un paesaggio san Marco col leone, san Giovanni Battista, la Maddalena e san Girolamo palesa un magistero sì grande, ed un sentimento che lo rendono ammirabile. Sono figure assai ben piantate, di stile grandioso, di bel colorito, di correttissimo disegno, con tinte variate ed unite da un pennello che non lascia dubbio alcuno su la leggerezza e sicurezza della mano del pittore.

Malgrado che sieno danneggiate dal tempo, sono lodevolissime quelle due tavole, l'una in San Jacopo dall'Orio con san Sebastiano e due santi, e l'altra in San Giovanni e Paolo con san Tommaso d'Aquino che disputa con gli astanti. Quest'ultima specialmente nel colorito mostra una tenerezza ed una bellezza che non vedi in tutte le opere di quei tempi; e l'altra, una gran-

diosità di stile e una pienezza di disegno, ammirabile veramente per quell'epoca, in cui non tutti avean saputo profittare dei lumi sparsi nell'arte da Giorgione.

Ma l'opera sua che merita d'essere lodata più degli altri suoi lavori è la deposizione di Croce, esistente nella Pinacoteca di Vicenza; pittura ragguardevolissima per correzione di disegno, per bellezza e verità di forme, per vigore e morbidezza di colorito giorgionesco, ma assai più degna di altre lodi, per il carattere profondamente religioso. La mesta e dolorosa espressione che il Buonconsigli à saputo dare a questa rappresentanza è sì grande, che appena il Bellini stesso suo maestro giunse a far meglio. In essa domina quella pietosa mestizia, quel silenzio, quella solenne gravità, che a primo colpo d'occhio ti fa comprendere trattarsi del doloroso mistero della Redenzione. Tutto lì è cupo e profondo affanno, tutto è avvolto nella più trista ambascia, che è resa ancora più sensibile dalle lagrime delle pie donne che soccorrono l'addolorata Vergine. Sebbene il Buonconsigli imiti sempre il Bellini, appare nondimeno nella stessa sua imitazione, così giorgionescamente rimodernato, da scoprirsi in tutte le sue pitture sensibilmente l'influenza dello stile del grande artista da Castelfranco.

Diana — E un di coloro che si studiarono imbeversi dei novelli modi di questo sommo maestro fu Benedetto Diana; artefice che alla franchezza del pennello unì la novità delle idee, e cogliendo poi dal suo esemplare il colorito, il disegno, la composizione, e in buona parte lo stile grandioso, parve così moderno, anzi così giorgionesco, che il Zanetti, vedendo nella Confraternita di san Giovanni Evangelista un suo quadro, rappresen-

tante l'Elemosina dei confratelli di san Giovanni, dubitò parecchie fiate, se mai egli s'ingannasse sull'autenticità del pennello, che d'altronde era comprovata dal nome dell'artista che vi si vede scritto.

Di Giorgione il Diana imitò parimente il modo di panneggiare, e non solo nel taglio, ma sin'anco nel colore, onde ei vestì sul gusto del suo grande modello una figura alla quale diede cappello ornato di piume e vesti a striscie rosse e bianche. Si studiò imitarlo anco bene nella grazia e nelle movenze delle figure, e veramente vi riescì, meno in quelle sue calde tinte e vivaci, non che in quel rilievo e rotondità che il Diana non ebbe per quanto basta. Nondimeno la Pinacoteca di Venezia possiede una sua tavola, rappresentante la Madonna col bambino fra san Girolamo, san Benedetto, santa Giustina e la Maddalena; lavoro ammirabile per espressione, per colorito giorgionesco, pel buono effetto e l'armonia generale delle tinte nel modo usato dai due più insigni scolari di Giovanni Bellini.

Basaiti — Non v'à dubbio, il Diana seppe più di ogni altro di quei tempi internarsi nella novella maniera che già principiava a prevalere, e dare pertanto alle sue produzioni una sufficiente grandiosità di carattere ed una elevatezza di gusto che non ammiriamo nei dipinti dei precedenti artefici; ma più di lui s'inoltrò Marco Basaiti, quel felice competitore di Gian Bellini, il pittore che intese ed abbracciò con vera intelligenza lo stile, per cui l'arte ottenne ciò che ancora le mancava pel suo perfezionamento.

Egli tuttavia in qualche parte rammenta sempre il gusto dell'antica scuola, specialmente nel colorito, che

non poteva con tanta facilità migliorare di molto, per effetto della prima educazione. C'è nondimeno un sapore, una soavità ed una vaghezza che alletta non poco, e a ciò contribuisce eziandio la bella armonia che sa dare, non che quel grazioso rosseggiare delle sue carnagioni, e quel bel variare che fanno le sue mezzetinte talora lividette, ma sempre molto bene unite ed impastate.

Mostra poi il Basaiti una franchezza ed una libertà di fare maggiore di quella di Gian Bellini, su cui ancora prevale nella composizione, nella scelta delle forme e nel modo di legare i campi con le figure, che nel Basaiti tendono ad una elegante sveltezza, ed ànno occhi di una vivacità sorprendente. Sono poi mirabili per una dolce e graziosa espressione, per cui si distinguono da quelle di Cima da Conegliano, le quali sono sublimemente improntate da una severa maestà, che dà alle sue composizioni un carattere ben diverso da quello che prendono le figure di Marco, le quali respirano un'angelica beatitudine, o sono velate da una calma e soavissima melanconia.

Dotto e severo disegnatore, mosse con grande naturalezza le figure, fece ridenti e graziosi i paesi, nei quali però non fa vedere quella intelligenza di prospettiva che ebbero il suo maestro e Cima da Conegliano; ai quali rimane ancora inferiore nella disposizione delle drapperie, in cui oltre essere duro, talvolta per troppa ampiezza cade nel goffo e nel pesante; ma il Basaiti riscatta queste mende con altri bei pregi, fra i quali primeggia la squisita espressione degli affetti, che è la parte trattata da questo valente artefice con un sentimento veramente religioso.

Egli possiede ancora altre belle qualità, che lo rendono mirabile a preferenza dei più grandi pittori del suo tempo, ed una di quelle che principalmente lo distinguono è quella di raccogliere il lume maggiore nella figura principale, arteficio di cui sembra essere il Basaiti l'inventore, non trovandosene esempio in niuno dei belliniaschi. Ebbe altresì sufficiente rilievo e rotondità, non che grande intelligenza d'ombreggiare e di lumeggiare, forse più di tutti i suoi contemporanei, i quali sembra non aver conosciuto così bene al par di lui la scienza del chiaroscuro.

In questa parte egli avanzò pure il Bellini ed il Carpaccio, in concorrenza dei quali fece per la chiesa di San Giobbe il Redentore nell'Orto con i discepoli, e presso un arco san Francesco, san Domenico, san Marco e san Luigi. Oggi trovasi nella veneta Pinacoteca, e sebbene sia stata restaurata, mostra sempre un tale artificio di lumi e di ombre, un sì bel giuoco di mezzetinte, tal rilievo di parti, sì rara delicatezza ed unione di colori, che fu creduta migliore delle pitture dei due egregi competitori. Per armonia e soavità di colorito, per effetto di chiaroscuro, sono bellissimi gli altri due quadri nella chiesa di San Pietro in Castello, cioè un san Pietro sopra un trono, e un san Giorgio a cavallo in un delizioso ed ameno paese.

Ma assai più ricca di bellezze è la stupenda tavola esistente nella Pinacoteca di Venezia, ove è Gesù Cristo che chiama a sè dalle reti san Pietro e sant' Andrea. Assai meglio che nella precedente pittura, il Basaiti fa conoscere la sua grande industria nella disposizione dei lumi e delle ombre, e la sua intelligenza nel legare i

campi con le figure, collocando a tale effetto nella destra del quadro una rupe, la quale mentre fa contrasto con i lontani monti e colla città, si pone di mezzo fra i personaggi e la prospettiva, e lega così ed accorda quelli con questa. In questo dipinto si vede ancora il primo esempio d'illuminare maggiormente il protagonista della scena; e nulla infatti riesce più piacevole all'occhio, quanto la figura del Salvatore, su cui il pittore artificiosamente raccolse maggiore luce che nelle altre figure, affine di richiamare su quella l'occhio dell'osservatore, che ne è realmente colpito. E non meno gradevole riesce alla vista il gruppo delle figure presso la spiaggia del mare, da cui con bella gradazione si ascende ad un vicino colle, e quindi ad una città cinta di torri, che vedesi in un campo in lontananza.

Assai ben variato e contrapposto è il modo con cui il Basaiti à ideata questa scena, che si apre presso le sponde del mar di Galilea, ove alla riva fra le tante pescareccie barche che popolano quelle acque, è quella lasciata da san Pietro e da sant'Andrea, e quindi l'altra abbandonata da Jacopo e Giovanni. Gesù, tutto raggiante di luce, vedesi fra i primi due suoi novelli seguaci, in atto di chiamare a sè gli altri due, e già Jacopo incurvando a terra un ginocchio sta per ricevere la celeste benedizione, mentre il di lui fratello Giovanni si avanza anch'egli a seguire il Salvatore; alla di cui vista sorpreso su la prora della sua barca, Zebedeo, rimira i suoi due figli che l'abbandonano, chiamati da Gesù all'apostolato. L'espressione di questo quadro è veramente grande; l'amore e la dolcezza sono mirabilmente resi nell'attitudine e nel volto del Redentore, come il carat-

tere apostolico è assai bene significato nella fisonomia di Pietro e di Andrea, la semplicità e l'umiltà in tutta la figura dei due fratelli, ancor essi di una fisonomia acconciamente caratterizzata. Vi è poi gran disegno, bei panneggiamenti, grazia, vaghezza e colorito che molto sente del gusto giorgionesco, sì vive risplendono le calde e robuste tinte nelle vesti del Gesù, sì forti appaiono in quelle dei suoi seguaci e di Zebedeo. Insomma in questo stupendo quadro, di cui l'imperiale Galleria di Vienna possiede una ripetizione, l'arte si trova un po' più avanzata che in moltissime opere contemporanee, e può perciò considerarsi come una delle più belle produzioni che la scuola veneziana vanta in quest'epoca.

Al Basaiti è attribuita dal Zannetti quella stupenda Assunzione di Nostra Donna con gli apostoli in San Pietro martire a Murano; composizione mirabilissima per bellezza di colorito, per severità di disegno, per carattere di teste, per intensità d'espressione; ma vi è ancora chi seguendo l'opinione del Ridolfi, l'ascrive a Gian Bellini, che sembra avere avuta una maniera alquanto più larga di quella dello scolare, il quale pareggiò e talvolta superò ancora tutti i pregi che risplendono nelle opere del maestro.

Grande onore fanno altresì al Basaiti quelle cinque piccole figure isolate che trovansi nell'Accademia di Venezia, singolari per tutte le belle qualità che distinguono il grazioso pennello di questo egregio artefice; il quale, specialmente in quelle che rappresentano un san Giovanni, un sant'Antonio eremita, e a preferenza l'altra in cui è effigiato un Gesù morto, nel quale due

angeli contemplano addolorati le sanguinanti piaghe, l'uno alle mani, e l'altro ai piedi, à dato prove sì splendide del suo talento tanto nella parte tecnica, quanto nella parte spirituale della pittura, che niuno vorrà sicuramente negargli il posto nella sua scuola, dopo quello sì glorioso occupato dal Bellini, dal Cima. E tanto onore al merito di questo abilissimo pittore farà di certo colui che avrà visto nella suddetta Pinacoteca il quadro del Gesù ora citato; il quale non pure è per profondità di disegno, per nettezza di prospettiva, per soavità e vaghezza di colorito, per finezza di poetica espressione considerato come il capolavoro del Basaiti, ma sin'anco come una delle più squisite, più care e più patetiche composizioni che abbia mai prodotto l'arte cristiana.

Catena — Meno moderno del Basaiti, malgradò che vivesse venti anni dopo la morte di Giorgione, fu Vincenzo Catena, il quale se non avesse delle opere in cui si vede ch'ei pure abbia cercato di seguire lo stile grandioso che di già fioriva, dovrebbe collocarsi nella serie dei vecchi maestri. Fra questi poi non è inferiore a nessuno, e le prime sue pitture, quantunque lontane dalle novelle bellezze, piacciono per certa grazia e semplicità nativa, per le bellissime arie di teste, non che per la finitezza grandissima con la quale sono generalmente lavorate. Il Catena tuttavia aveva tali requisiti, che se egli avesse voluto, avrebbe di certo potuto anco vantaggiosamente competere con gli artefici che in quel tempo sembravano i più avanzati nei novelli avviamenti dell'arte. E dico così, imperocchè nè a lui mancò bellezza e grazia di forme giorgionesche, nè vaghezza e bella scelta

di bene immaginate composizioni, nè naturalezza di movenze, nè grandiosità di contorno; qual ultimo pregio ancora più singolare nel Catena, in quanto che fu quasi interamente sconosciuto in tutta quell'epoca.

L'Accademia di Venezia possiede tre opere di questo abilissimo artefice, una delle quali è la Madonna fra san Giovanni Evangelista, san Marco e un doge genuflesso, dipinta pel palazzo ducale, l'altra è la Visitazione di santa Elisabetta che vedevasi nella chiesa di San Severo, e la terza è quella che prima trovavasi esposta nell'antico Magistrato del Sale. Le due ultime sono assai belle, e vi si vede, specialmente nel secondo quadro, un tingere più gustoso, un fare più sciolto, carnagioni più sanguigne, e si conosce che il Catena aveva di già compreso il modo di legare i campi con le figure, le quali formando un insieme sufficientemente armonioso, sono ben panneggiate, e con assai vaghezza dipinte.

Con un fare più libero e più grandioso è lavorata l'altra tavola, la quale rappresenta la Vergine che tiene fra le braccia il celeste bambino, il quale à nelle mani il pomo, simbolo della colpa dei primi nostri padri, cui il Verbo di Dio umanandosi cancellò col proprio sangue. A destra della Madre che affettuosamente lo guarda, ma con un'aria di misterioso dolore, di nobile mestizia, presaga della futura passione del suo diletto figliolo, è san Girolamo vestito da cardinale con un libro socchiuso fra le mani, e a sinistra san Francesco di Assisi, che porta nella man destra la regola da lui dettata. In fondo della scena s'apre un vago paese, ove i boi poggi, e la varietà e la leggiadria rendono più amena questa rappresentanza, in cui il Catena spiegò quanto

di più bello possedeva il suo grazioso pennello, che fedele ancora alle estetiche tradizioni della vecchia scuola, animò le sue figure di santi della più fine espressione d' affetto.

Ma per quanto questa bell' opera pieghi allo stile moderno, non è poi così giorgionesca come la Sacra Famiglia della Galleria Pesaro in Venezia. In questo quadro il Catena impiegò tutti i suoi mezzi per comparire più libero nel componimento, più scelto e più leggiadro nelle forme, più vario nell' invenzione, più ben inteso nei panneggi, e più animato e più vago nel colorito, sebbene in questa parte non raggiungesse mai quel colore ed anco quella rotondità che diedero ai loro dipinti Giorgione e Tiziano.

Or come questa è la pittura in cui il Catena mostrò avvicinarsi maggiormente ai modi dei nuovi maestri, la tavola che vedesi in Venezia nella chiesa di Santa Maria Mater Domini è quella nella quale egli spiegò tutto l' incanto e la poesia, che mai la sua pietosa immaginazione ed il suo semplice ed ingenuo pennello sapevano versare in un genere di componimento che esprime santa Cristina genuflessa con al collo un disco di marmo col quale doveva essere gettata nel lago di Bolsena. Cinque gentili angeletti tengono sospesa la fune a cui il disco è attaccato, onde alleggerirne il peso alla santa: nell' alto è il Salvatore in gloria, in atto di benedire la martire, mentre per un angelo le manda la bianca veste della sua verginità; composizione soave, cara e cristianamente espressiva; dipinto mirabile per leggiadria e peregrinità di pensiero; opera incantevole per vaghezza di bellissime arie di teste.

Considerando le tante bellezze spirituali sparse in questa pia e nobile rappresentanza, in cui la finezza del pennello sta in rapporto diretto con quella dell' espressione, troviamo come potersi spiegare l' entusiasmo del senatore Marco Antonio Micheli, che nel 1521 scriveva da Roma ad un certo Marsilio in Venezia, raccomandandogli, con tutta la sollecitudine del patriottismo e dell' amicizia, di vegliare su i giorni di Vincenzo Catena, atteso che la morte sembrava inveire contro i più eccellenti pittori, avendo di già troncata la vita di Raffaello, e minacciata ancora quella di Michelangiolo. Ma quantunque questa raccomandazione debba ritenersi come l' effetto delle intime relazioni amichevoli che esistevano fra il Catena ed il Micheli, essa prova nondimeno che nel tempo medesimo nel quale in Venezia Tiziano era nell'apogeo della sua più risplendente gloria, Vincenzo godeva un' opinione grande al pari di quella di qualunque altro sommo pittore. E se poi riflettiamo essere stato preferito ai più insigni artisti viventi per dipingere il suddetto quadro dell'altare della Cappella del palazzo ducale, in cui egli ritrassse il doge Leonardo Loredano genuflesso a piè di Nostra Signora, si avrà un'altra bella riprova che il suo talento era apprezzato al segno da godere i più distinti favori della Repubblica.

Pennacchi — Ai nuovi maestri cercò parimente accostarsi Pier Maria Pennacchi, il quale se fu lontano dalla loro facilità di pennello, dal calore delle loro tinte, e dalla grandiosità del loro stile, seppe nondimeno far tanto da essere annoverato fra coloro che progredirono con i lumi del novello stile, avanzandosi sino a tal punto da lasciarsi dietro non pochi di quest' epoca nel

grandioso carattere dei loro concepimenti. Le bellissime figure degli Apostoli nel quadro dell'Annunziazione di Nostra Donna, nella Cattedrale di Treviso, sono egregiamente giorgionesche. Venezia di questo artefice non à che due soffitti, dipinti l'uno nella chiesa degli Angeli a Murano, rappresentante la Coronazione di Nostra Donna con una gloria di angeli e varii profeti negli scompartimenti; e l'altro nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli, ove in mezze figure si vedono i santi profeti, e sì questi che i precedenti assai grandiosamente concepiti. È da notarsi però che in queste opere il disegno non è così bello quanto ne è vago e saporito il colore, e vi si vede che il loro autore ignorasse le regole del sottinsù.

— Non così sciolto e pastoso, ma ugualmente giorgionesco nel colorito, fu Francesco Bissolo, del quale in Venezia resta la Trasfigurazione del Signore nella chiesa di Santa Maria Mater Domini, e la Coronazione di santa Caterina nella Galleria dell'Accademia. Quest' ultima specialmente è ideata con molto spirito e vivacità, ed ambedue provano quanto questo artefice sentisse bene il gusto di colorire del grande artista di Castelfranco; ma con un certo colore vago originalmente e grazioso.

Girolamo Santacroce — Ma assai più giorgionesco appare nelle sue opere Girolamo Santacroce, che gustò pure la bella e grandiosa maniera di Tiziano; e fece in ciò tali progressi, che le prime sue pitture, nelle quali traspariscono ancora le massime dell'antica scuola, se non ne portassero il nome, non si crederebbe che fos-

sero del suo pennello, tanto egli è più moderno nelle sue ultime produzioni.

In queste poi è così vicino allo stile dei due sommi novelli esemplari, nei quali in ultimo il Santacroce pare che abbia guardato di molto, che si direbbe piuttosto loro allievo, anzi che dei vecchi maestri; e il san Gherardo Sagredo, la Vergine con san Giovanni Battista e san Niccolò, non che la visitazione dei pastori nella chiesa della Santissima Trinità, comprovano benissimo ciò che si riferisce di questo pittore, d'essersi cioè più degli altri avvicinato alla maniera di Giorgione e di Tiziano;

La imitazione dei quali è assai più manifesta nel quadro dell'ultima cena del Redentore che il Santacroce dipinse per la chiesa di San Martino, e nel San Giovanni elemosinario presso i signori Albani in Bergamo; nella quale città in casa del conte Carrara vi è una deposizione di Croce, la quale, con i quattro Evangelisti e i santi Dottori della chiesa, dipinti nella chiesa dei Serviti a Venezia, fa vedere che questo grazioso compositore allo studio del nudo e degli scorti consociava l'intelligenza delle cose d'architettura, il buon disegno ed il gustoso e vago colorito.

Il quadro della Cena sembra essere il suo capolavoro, ed è così bello e pieno di vigore e di poesia, che può stare a fronte delle più celebrate produzioni che comparissero nella prima metà del secolo decimosesto. Esso porta la data del 1549, e non meno ragguardevoli di questo sono altri due suoi dipinti di data anteriore, cioè il san Tommaso di Cantorberì nella chiesa di San Silvestro, opera della sua prima gioventù, e che in

tutto manifesta una grande freschezza, e una grande purità d'immaginazione, e dalla quale si rileva quanto egli fosse eccellentissimo nel paesaggio. L'altro è il san Marco in trono fra quattro santi, nella chiesa parrocchiale di Burano; figure di bellissimo carattere di teste, e di uno stile più nobile e più sostenuto di quello con che il Santacroce aveva undici anni avanti, nel 1520, condotto il precedente quadro. Nei trent'anni che quasi corrono da quest'epoca a quella della Cena di Gesù Cristo, il Santacroce si avanzò tanto nella novella maniera dei due immortali discepoli di Gian Bellini che egli nelle pitture condotte nella sua matura età comparisce un artista ben diverso di prima, sì grande è il miglioramento che si scorge nel disegno, nello stile, nel colorito ed in tutte le altre parti delle sue ultime opere.

Fra queste debbe annoverarsi la tavola che trovasi nella Pinacoteca di Brera, rappresentante la Madonna col bambino, fra san Girolamo e san Francesco, per la quale opera il Santacroce nulla lasciò perchè ella riescisse ricca di tutte le preziose doti onde è tanto ammirabile il suo pennello. È una composizione assai gentilmente e vagamente disposta, con vivacità e verità colorita, con grande franchezza disegnata, specialmente le teste dei due santi che sono di un sorprendente carattere. Bellissima e leggiadra quanto mai è la fisonomia di Nostra Donna, grazioso ne è del pari il bambino Gesù, ed il tutto palesa un tocco morbido e facile. Nella figura del san Francesco, a cui per inesplicabile distrazione il pittore fece la mano destra con sei dita, sono particolarmente assai ben condotti i panneggiamenti, e questo, e così ancora gli altri dei suoi mi-

gliori dipinti, provano come il Santacroce non restasse a niuno secondo nella novella maniera di già divenuta tanto in voga.

— Avanti di passare nelle altre città, ove si fe' ugualmente sentire l'influenza dello stile di Gian Bellini, nomineremo altri suoi minori allievi, come Bellino Bellini che ne imitò così bene la maniera, che le sue Vergini per lo più si attribuiscono a Giovanni, o a Gentile; Girolamo Masetto, noto più per le sue incisioni che per la pittura; Marco Marziale, il quale pel Conservatorio delle Penitenti in Venezia fece una Purificazione di Maria Vergine, e dipinse pure, oltre varie cose, una Cena in Emmaus che vedesi nella Galleria Contarini; Andrea Busotti, a cui è dovuto quel quadro col suo nome nella Galleria dell'Accademia di Venezia, rappresentante san Marco in cattedra con ai lati sant'Andrea apostolo e san Bernardino da Siena: opera che imita la migliore maniera del Bellini, pregevole per vigore ed armonia di colorito, per esattezza di disegno, per buoni effetti di luce, per sufficiente espressione, e bei panneggiamenti.

— Considerando il valore e la celebrità del pennello di Giovanni Bellini, si crederebbe che molto il suo stile avesse influito nella vicina Padova e nei paesi all'intorno, ma riflettendo che in questa città le tendenze al classicismo erano spinte all'entusiasmo, e che la scuola aperta dal Mantegna vi teneva ancora il suo dominio, si comprenderà facilmente che il concorso di queste due potenti circostanze non poteva minimamente permettere che il Bellini venisse a piantare la sua bandiera in un paese nel quale, contro le inspirazioni puramente religiose della scuola veneziana, si proclamava

con cieco entusiasmo l'Imitazione dei marmi greci e romani. A vista di ciò, è d'uopo rivolgerci altrove, ed esaminare se nel Bergamasco, nel Friuli e nella Marca trevigiana, il grande maestro di Tiziano, vincendo la concorrenza del Mantegna in Padova, e di Leonardo da Vinci in Milano, estendesse la sua influenza in quelle contrade, malgrado che quei due chiarissimi artisti godessero fama uguale al merito loro.

CARIANI — Giovanni infatti, vittorioso su i due grandi rivali, da Venezia trapianta il suo purissimo stile in Bergamo, quantunque questo paese sia a poche miglia dalla capitale lombarda, ove il nome del sommo maestro fiorentino era circondato da una aureola luminosissima. Lì il Bellini fu rappresentato da Giovanni Cariani e dal Previtali che su lo stile del loro maestro, abbellito dai novelli modi giorgioneschi, lasciarono delle opere bellissime. Di Giovanni, che assai felicemente imitò Giorgione nella freschezza e verità delle carni, non restano che pochissime opere, quantunque egli molto lavorasse per i suoi compatriotti, riproducendo la sua composizione favorita della Vergine col bambino fra varii santi, simetricamente disposti ai lati del trono, come usarono quasi tutti i pittori di quel tempo. Pochissimi furono coloro che allora seppero allontanarsi dall'antico sistema tradizionale, i più ordinariamente seguendo il metodo di comporre tenuto da tutti. Solo nelle figure accessorie, e nel loro aggruppamento, il Cariani appare più variato, ed una certa varietà palesa eziandio nel paesaggio in cui egli introduceva delle piccole figurine veramente graziose, come si vede in quel suo bel-

lissimo quadro con la data del 1500, esistente nella Galleria Carrara in Bergamo.

Il Ridolfi cita alcune favole dell'Orlando Furioso, dipinte a fresco nella facciata di un palazzo in una piazza di Bergamo, ove dice d'avere ancora dipinta una Venere con un satiro di buona macchia, e rammenta pure in Venezia la tavola del Salvatore che trae dal Limbo i Santi Padri. Di queste pitture però non si à più nuova, ma in patria trovasi il maggior lavoro che mai il Cariani facesse, ed è la Vergine fra varii santi nella chiesa di San Gottardo, fuori porta Sant'Alessandro, nel quale quadro è un sì bel paese, un sapor di tinte e figure sì ben condotte in ogni parte, che reputasi come uno dei più bei pezzi di pittura che decorano quella città. Un quadro simile a quello della galleria Carrara, e con la data del 1514, trovasi in Genova, se non che in questo v'è una variante che ne determina la loro differenza; imperocchè in quest'ultimo il bambino Gesù è effigiato in atto di benedire un devoto dinanzi genuflesso, presentatogli da sant' Antonlo suo protettore, mentre che la sua consorte, nella medesima attitudine, à per protettrice santa Caterina; opera che al pari delle altre manifesta l'influenza che su la sua bellinesca maniera esercitava lo stile giorgionesco.

Previtali — Andrea Previtali d'ingegno più felice del Cariani, imitando il caposcuola, si studiò di renderne lo stile con più pittoresco effetto, d'illeggiadrirne il colorito, d'aggiungere grazia e delicatezza ai contorni, togliendo il mal uso dei profili, con i quali solevano gli artisti contornare le figure, dando all'incontro alle medesime facile e naturale atteggiamento,

non che degradandole e diminuendole, secondo la loro distanza. Fu anco valentissimo disegnatore, assai grazioso nelle arie delle teste, in cui è poetico ed espressivo quanto ogni altro pittore fedele alle antiche tradizioni religiose. Egli è per ciò che le sue Madonne sono piene di un ineffabile sentimento, di una dolcezza e di una casta leggiadria, che risveglia teneramente la devozione dei fedeli rapiti da tanta cristiana poesia, che il Previtali sa acconciamente incarnare, specialmente nelle sue Sacre Famiglie.

Sebbene queste fossero le sue pitture più ricercate, il Previtali, che per prospettiva, morbidezza e vigore di colorito, e per delicatezza di espressione valse assai, à pure altri dipinti, pei quali non solo sovrasta a molti della sua scuola, ma in qualche parte ancora l'istesso Bellini. Il quadro della santa Orsola con le sue compagne, nella chiesa di Sant'Agostino in patria, la deposizione dalla Croce in Sant'Andrea, il san Benedetto nel Duomo, il san Giovanni Battista con ai lati san Niccolò e san Bartolommeo, san Giuseppe e san Giacomo martire nella chiesa dello Spirito Santo, sono tali opere, specialmente l'ultima, da farlo collocare nel numero di quei pittori che ànno saputo felicemente manifestare nelle loro sacre rappresentanze il concetto cristiano.

L'espressione del pensiero religioso è senza dubbio uno dei più grandi pregi di questo abilissimo artefice, e di tanto suo merito, a mio parere, mai egli diede prova più chiara di quella, quando prese a dipingere il quadro che trovasi nella Pinacoteca di Brera a Milano; quantunque per finezza d'espressione sia stimata meravigliosa la Vergine annunziata dall'angelo da lui dipinta per una chiesa di

Ceneda; talchè si riferisce che Tiziano, ogni qualvolta passò per quel luogo, tornò sempre a contemplarla, rapito dalle idee celesti, dalla santità e candore che il Previtali aveva tanto devotamente saputo incarnare in quella divina immagine. Non può negarsi, quest'opera è veramente bella, tanto per la perfezione con la quale è tecnicamente lavorata, quanto più per la parte spirituale della rappresentanza che è di un incanto irresistibile; ma non v'è figura che produca una impressione più viva e più deliziosa di quella che si riceve guardando il citato quadro della Galleria di Brera. Rappresenta in un ameno e variato paese il Redentore, il quale con le braccia aperte e gli occhi fisi quasi estaticamente al cielo, sembra offrirsi vittima per redimere il genere umano all'Eterno Padre, che manda un torrente di luce sul suo diletto figliolo, sul capo del quale è librata la simbolica colomba dello Spirito Santo. Oh! quella poetica figura è quanto mai dir si possa bella; la sublime espressione del suo maestoso e nobile volto, che sembra tutto infiammato di vera carità, l'atteggiamento stesso delle sue braccia, che assai mirabilmente sta in armonia con l'ispirato sguardo dei suoi occhi scintillanti di divino amore, tutto insomma in quella figura, piena di sentimento, d'affetto e di soavità, concorre, e sin'anco la lunga e candida veste che la ricopre, a rendere più prodigioso l'effetto che penetra nell'immaginazione e nell'anima dello spettatore. Io non dico ora con quanta maestria sia trattata la prospettiva, nè mi trattengo su la diligenza del pennello e su la finezza con la quale lì tutto è lavorato, nè sto a decantare il vigore e la robustezza del colorito, perchè tutti questi pregi tecnici spa-

riscono sotto la potente impressione che produce questa espressiva e solenne fisonomia dell' Uomo-Dio.

— Di Antonio Boselli che à dipinto san Pietro fra due altri santi per la chiesa di San Cristoforo di Seriato, un san Lorenzo fra san Giovanni e san Barnaba in quella di San Pietro in Colle aperto; di Giangiacomo ed Agostino Gevasi, e di altri bergamaschi nominati dal Tassi, comecchè assai inferiori ai suddetti, non aggiungeremo altro, bastando d'essere qui ricordati.

— Jacopo Montagnano, benchè padovano, pare che seguisse sempre lo stile bellinesco, come ne fan testimonianza le sue pitture nella cappella del palazzo arcivescovile di Padova. Lì è una tavola all'altare, divisa in tre compartimenti, con l' Annunziata in quello di mezzo, e ai lati l'angelo Raffaello con Tobia, e quindi san Michele. Intorno alle pareti di questa cappella dipinse a chiaroscuro i dodici Apostoli in mezze figure, con sotto i più gloriosi fatti della loro vita. Nel soffitto effigiò gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa, pitture molto valutate, ma che ànno abbastanza sofferto: portano il nome dell'autore e la data del 1495. È rammentato ancora per altri suoi dipinti nella medesima città e nella provincia padovana, ed a lui il Lanzi à erroneamente attribuito i bellissimi affreschi nella sala del Consiglio di Belluno, rappresentanti fatti della storia romana; essi però sono opera del pennello di Pomponio Amalteo.

Bartolommeo Montagna — Discendenti dalla medesima scuola del Bellini si dicono Bartolommeo e Benedetto Montagna vicentini, e Marco Belli da Rovigo. Sebbene il primo di questi artisti nelle pieghe dei panni sembri che abbia guardato nel Mantegna, e

nel colorito sia un po' abbrunato, egli nondimeno mostra nelle altre parti manifestamente le sue tendenze allo stile bellinesco, ma con più profonda scienza di contorno, e maggiore nobiltà di concetto. Le sue composizioni non escono però dal metodo troppo simmetrico di quei tempi; ciò nonostante è sempre stimabile per le altre sue belle qualità, e le tavole che egli dipinse per la chiesa di San Bartolommeo, cioè il santo titolare con la Vergine e san Sebastiano, la purificazione di Nostra Signora e la Madonna adorante il bambino Gesù, e le altre fatte per San Michele, lo fanno conoscere non pure per un valoroso disegnatore, ma anco per un pittore che coloriva con freschezza e vaghezza grande.

Una delle tavole lavorate per questa chiesa passò nella Pinacoteca di Brera a Milano, ed è la Vergine col bambino Gesù fra varii santi. La composizione al solito non offre veruna varietà; ma le mosse delle figure, l'aria ed il girare delle teste sono dimostrate con grande proprietà. Bellissimi sono poi i tre angeletti a piè del trono di Nostra Donna, in atto di suonare diversi strumenti, in attitudini variate e assai ben naturali. Le pieghe però dei panni sono dure, ed il volto della Madonna e quello del suo infante poco scelti. Conobbe anco bene la prospettiva, ed ebbe sufficienti cognizioni di anatomia, e di ciò fan fede il quadro in San' Rocco a Vicenza, rappresentante il santo titolare con san Sebastiano e un angelino; per questa medesima chiesa dipinse il Redentore che mostra le piaghe ai detti due santi.

— Di Benedetto, oltre le quattro tavole nella Badia di San Felice, ne à una la Pinacoteca di Brera con No-

stra Signora fra varii santi, un'altra con la Madonna in trono circondata da angeli in mezzo a san Sebastiano e san Rocco la Galleria delle Belle Arti di Venezia, e la Vergine col suo puttino in trono fra alcuni santi la chiesa del Seminario arcivescovile di Padova; opere però inferiori di molto a quelle del fratello. Del Belli non si conosce che la tavola della circoncisione del Salvatore presso i signori Casilini di Rovigo, nella quale il pittore segue la migliore maniera del Bellini, di cui, soscrivendosi, si dichiara discepolo, come sembra d'esserlo stato ancora Giovanni Speranza, bellinesco di stile, ma non robusto coloritore.

Da Ponte — Bassanese fu Francesco Da Ponte, nelle di cui poche opere non solo si scopre lo stile bellinesco, come nella Vergine con san Pietro e san Paolo, riportate in intaglio dal Rosini; ma nel quadro della discesa dello Spirito Santo, dipinto pel villaggio di Oliero, si vede che già cominciato aveva a gustare le bellezze dello stile del grande artista di Castelfranco, che in quest'opera appare bene imitato. Ed a tanto aggiungendo la studiata maniera con la quale sono distribuite le figure degli Apostoli, la divina ispirazione che traluce dai loro volti, il candore e la celestialità delle sembianze di Nostra Donna, e quindi l'unione, la varietà e la vaghezza del forte colorito, si viene a riconoscere in Francesco un artefice che cercò quanto altri mai avanzarsi nella novella maniera di quel sommo da cui l'istesso Tiziano imparò un metodo più libero e più sciolto.

Pellegrino da S. Daniele — Abbiamo visto che le dottrine di Gian Bellini, uscendo fuori delle lagu-

ne di Venezia, si estesero sino alle frontiere del Milanese, invasero la stessa Padova con le sue vicinanze dopo d'avere sottoposto al suo dominio il Friuli, ove, oltre il Basaiti, quel grande maestro ebbe un altro allievo forse ancora di un merito a quello ben superiore. Egli è quel Martino da Udine, il quale per la rarità del suo chiarissimo ingegno fu dal Bellini chiamato Pellegrino; e siccome fissò la sua residenza nel castello di San Daniele, fu così soprannominato Pellegrino da San Daniele. Pochi degli scolari di quello insigne precettore, dopo Giorgione e Tiziano, che non devono confondersi con gli altri, seppero al par di questo friulano trarre tanto profitto dagli esempi e dalle massime del loro caposcuola; e di certo pochissimi possono con lui competere per vigore e bellezza di tinte e di toni, per grazia e semplicità di tipi, ed anco per una certa grandiosità di stile.

Questo pittore non è da vedersi nelle sue prime produzioni, fatte quando ancora non aveva acquistata quella libertà di pennello che palesano le altre sue opere posteriori; sicchè giova meglio osservarlo in quei suoi dipinti che tuttora esistono in San Daniele nella piccola chiesa di Sant'Antonio. Sono per lo più fatti evangelici e storie di santi, esposte nelle pareti del coro, la di cui volta è del pennello di un altro artefice, sul quale Pellegrino prevale di molto, specialmente nel gran quadro della crocifissione di Gesù Cristo. Nel mezzo della pietosa scena s'inalza la croce ove è confitto il Redentore, circondato da varii angeli che ne piangono la morte, o che ne raccolgono in vasi il prezioso sangue. Alla sua destra pende estinto il ladrone che moriva

contrito, e la di cui anima vola in grembo all'Eterno, mentre fra gli spasimi dell'agonia orribilmente si contorce l'ostinato peccatore, dalla bocca del quale lo spirito infernale strappa l'anima maledetta. Compie la scena da un lato gran moltitudine di popolo spettatore, di soldati a cavallo e a piedi, e di questi, alcuni fra molti che stanno a vedere, si giuocano le vesti del Salvatore: e dall'altro la Vergine madre svenuta fra le pie donne, con appiè della croce la Maddalena che dirompendo in amaro pianto, strettamente l'abbraccia e la bagna delle sue lagrime.

Se in questa bella composizione, immaginata pure con una certa novità nella disposizione dei diversi gruppi, il pittore è stato veramente felice, non minore è il successo che egli ottenne dipingendo nel coro medesimo la lavanda dei piedi fatta da Gesù Cristo agli Apostoli; e più ancora quando diè compita l'altra storia rappresentante il Redentore che dopo la sua morte, glorioso e vincitore scende nell'inferno, che Pellegrino figurò nell'atto in cui, per la presenza divina, le infernali porte si rovesciano sull'empio Satana, il quale, oppresso dal loro enorme peso, cerca invano liberarsi, e le labbra per dolor si morde; mentre dall'altra parte dischiudendosi le porte del limbo, ne escono gli antichi padri, ringraziando ed adorando il celeste liberatore, dietro al quale è inalberato il vittorioso segno dell'umana redenzione.

A misura che il pittore si avanzava in questi suoi lavori, egli faceva nuovi progressi nell'arte, e se si paragonano fra essi nell'ordine medesimo in cui noi li abbiamo esposti, si vedrà sensibilmente un miglioramento sempre crescente. Nelle storie evangeliche, Pellegrino è

ancora secco c minuto, nella composizione segue fedelmente il metodo dei primi quattrocentisti, simmetrico e punto variato nella disposizione delle figure. Più libero poi appare nel quadro della Crocifissione, ove già si comincia a vedere una certa novità che rompe quella monotona simmetria dei suoi predecessori, e sebbene la prospettiva non sia esattamente trattata, e si scuoprano delle figure che risentono sempre dell'antica secchezza, queste mende sono ricompensate dall' intelligenza del nudo, dalla maestria con che sono imitati i cavalli, dalla mirabile bellezza del colorito e dalla grandissima espressione delle teste piene di vita e di sentimento. Assai maggiore è il progresso che ci mostra nelle figure dei santi dipinti nell'arco, ove ancora con semplicità e grazia grandissima effigiò l' Innocenza. Nulla più in queste pitture rammenta l'antica e arida maniera, e tutto invece appare condotto con uno stile sì moderno, che manifestamente si vede come Pellegrino andasse di tempo in tempo avanzandosi; finchè poi giunto all'ultima storia, ove è sant' Antonio, che assiso in trono pontificale, è in atto di benedire alcuni devoti genuflessi che l'invocano, toccò il maggior punto, in cui egli mai in quel tempo poteva pervenire. Il volto e l' atteggiamento del santo è nobile e veramente maestoso; pieni di devozione e di fede son coloro che stanno a ricevere la sua santa benedizione, bello ne è pure il colorito, e mirabile sopra ogni cosa il grandioso stile con che l'opera è lavorata. Questa rappresentanza segnò il maggior vertice ove arrivò l'arte, mediante il pennello di Pellegrino, il quale v'impiegò in tutto nove anni, dandola finita nel 1522.

Ma, senza troppo dilungarci parlando ancora delle

sue pitture eseguite nel 1512 nella Cattedrale di Udine, il maggior lavoro che questo distinto artefice facesse è la tavola in Santa Maria dei Battuti in Cividale del Friuli, la quale è condotta con quella grandiosità di stile che di già egli aveva acquistata, e con quella diligenza che caratterizza le sue prime produzioni. Rappresenta in varii compartimenti la Madonna in trono col bambino Gesù fra quattro sante vergini, il Battista e san Donato martire. Nei due lati san Sebastiano e san Michele che in bella e ardita mossa è in atto d'abbattere il Lucifero. Ben si disse essere questo quadro il capolavoro di questo egregio pittore, non essendovi parte di esso che non faccia vedere il valore del suo pennello. Nobile e semplice è la mossa di Nostra Donna, e grandioso è il suo panneggiamento, graziose e leggiadre, vive e stupendamente disegnate sono le teste delle vergini che le fanno corona, assai ben inteso è il severo carattere del Precursore; con vera intelligenza anatomica è delineato il nudo nella figura del san Sebastiano, in cui si ammira del pari bellezza e nobiltà di forme; dolcissima è l'aria del celeste volto del vincitore di Satana, e questi dibattendosi sotto i ferali colpi dell'angelo, mostra uno scorcio veramente ardito. Dolcemente armonioso è il tono generale del quadro, e se l'artefice avesse maggiormente accalorate le tinte, data altra varietà alle carnagioni, e prestata maggiore attenzione in alcune parti del disegno che mancano di correzione, avrebbe senza dubbio fatta un'opera del tutto perfetta. Essa è del 1529, e si conta fra le pitture più belle che mai il viaggiatore possa vedere nel Friuli.

— Pellegrino, oltre essere stato un valente artista,

fu del pari un abile precettore, e varii furono gli allievi che frequentarono la sua scuola, senza avere niuno di loro pareggiato i più rinomati di quel tempo; pochissimi imitarono la di lui maniera, e quantunque fiorissero negli ultimi anni della prima metà del sedicesimo secolo, generalmente aderirono più all'antico che al novello stile, ed è per questo che noi li abbiamo annoverati in questa prima epoca dell'arte. Fra quelli che seguirono la maniera del maestro, si cita Giovanni Martini, come ne fa fede quel suo quadro del san Marco nel Duomo di Udine, e l'altro della Santa Orsola nella chiesa di San Pietro martire; Luca Monverde che lasciò in patria a Santa Maria delle Grazie la tavola con Nostra Signora col bambino Gesù e ai lati san Rocco e san Sebastiano, di stile piuttosto bellinesco; Bernardino Blacco il di cui quadro all'altare maggiore di Santa Lucia, per quanto nelle altre parti mostri un certo rimodernamento, nella composizione non si allontana dall'antico metodo; Francesco e Antonio Floriani, e qualche altro, dai quali però bisogna distinguere Sebastiano Florigerio, che superò tutti della sua scuola.

Florigerio — Questi è quegli che assai più di tutti si avanzò nella novella maniera giorgionesca, anzi pare che guardasse ugualmente nel Pordonone, e l'unica tavola che di lui possiede Udine all'altare maggiore della chiesa di San Giorgio, con la Vergine in gloria, e sotto san Sebastiano e san Giorgio a cavallo, ci somministra la prova di questa seconda sua imitazione. È un'opera veramente bella per la composizione, per l'ardito disegno e per il caldo e robusto colorito che sembra affatto giorgionesco, mentre poi l'arditissimo scorcio del san

Sebastiano, la mossa del cavallo, ed il modo con cui sono atteggiati ed aggruppati gli angeli che circondano la Madonna, fanno vedere lo stile del Licino.

Nella Pinacoteca di Venezia trovansi due bei lavori del Florigerio. L'uno è la tavola che prima vedevasi in San Bovo di Padova; e l'altra, che è la migliore, è quella che esisteva nella Sagrestia della chiesa dei Servi a Venezia. Questa rappresenta Nostra Donna sopra un elevato trono con una rosa in mano in atto quasi di porgerla al suo pargoletto Gesù, che le sta ritto in piedi presso le ginocchia, col piccolo san Giovanni. Ai lati da una parte è sant'Agostino in abito episcopale con un libro nella sinistra, e dall'altra santa Monaca che à in mano la regola data dal di lei figlio Agostino. A piè del seggio ove è assisa la Vergine è un vago angeletto che rimira un fiore che à nelle mani, quasi per osservare se fosse degno d'offrirlo alla Regina del cielo. È un dipinto veramente pregevole, ed esso solo basterebbe a dar fama all'artista, il quale à fatto vedere quanto si fosse accurato disegnatore, non che robusto coloritore alla giorgionesca. Merita poi lode non poca per la grazia e la finezza dell'espressione, come ancora pel modo senza dubbio magistrale con che à saputo disporre le figure, e specialmente piramidare il bel gruppo della Madre col bambino e san Giovanni. L'espressione è resa mirabilmente nel volto di Maria velato da una nobile mestizia; eloquente abbastanza è l'atto che fa il suo pargoletto stendendo la mano per ricevere dalla Madre quella rosa; grazioso è del pari il Precursore che à lo sguardo rivolto al Gesù; dignitoso e pieno di dolcezza è il santo Dottore; vivacemente espressiva è la fisonomia della santa, e di

innocenza e purità celeste splende il caro volto dell'angelino seduto sul gradino del trono.

Liberale — Contemporaneo, e come si vuole da alcuni condiscepolo di Gian Bellini, fu Liberale da Verona, il quale, come si vede dalle opere rimaste, più che altri seguì lo stile mantegnesco, senza per altro raggiungere nè la grazia, nè la scienza di quell'egregio caposcuola. Moltissime delle sue pitture sono perite, ma rimangono tre affreschi in Santa Anastásia, e rappresentano l'orazione sul monte degli olivi, la gita al Calvario, e la deposizione di Croce. Nella medesima chiesa, sul frontespizio della cappella dei Buonaveri, è un Gesù morto fra le Marie, che dicesi essere stato dipinto da Liberale, ma sembra che sia piuttosto di Francesco Caroto. Nel Duomo in patria, sono altre sue storie, cioè, l'adorazione dei Magi, la natività della Madonna ed il transito di lei, condotte con un gusto affatto mantegnesco, specialmente nel piegare dei panni.

Nella pubblica Pinacoteca trovasi quella tavola con san Girolamo cardinale fra san Francesco e san Paolo, che Liberale aveva dipinto per la cappella Scaltritegli nella chiesa della Vittoria; e nella reale Galleria di Berlino è un'altra sua tavola con Nostra Donna in trono ed il Divino infante seduto su le ginocchia della madre, fra san Lorenzo e san Cristoforo, e in basso due monaci genuflessi; in questa pittura con la data del 1489 si legge il nome di Liberale, del quale la medesima Pinacoteca possiede un altro quadro con san Sebastiano frecciato. Senza più ricordare altri dipinti di questo artefice, diremo che in generale il suo stile tiene assai di quello del Mantegna, e sebbene in tutti i suoi lavori non si abbiano le grandi

proporzioni e la grandiosità del Giovanni Bellini, vi è poi un tingere ben vigoroso, un esprimere gli affetti dell'animo molto sentito e grazioso, e quindi una diligenza, un amore si grande, specialmente nelle piccole figure, da contrastare quasi direi con la finitezza della miniatura.

I due Morone — Dei due Carotto e del Monsignori, tutti tre veronesi, abbiamo parlato nella scuola di Mantova, ove compariscono fra i più fedeli seguaci del Mantegna. Qui però faremo menzione di altri loro concittadini, come di Domenico Morone che pure camminò sempre sulle traccie di Jacopo Bellini, quantunque vivesse ancora nel 1500. Pure fra i pittori del vecchio stile è tenuto per buon disegnatore, grazioso e vago coloritore, come si à da quelle due storie tuttora esistenti, con la data del 1498, nella chiesa di San Bernardino in Verona, cioè, il Gesù Cristo in croce fra la Madre e san Giovanni; e la lavanda dei piedi: le altre pitture da lui fatte in questa chiesa sono perite. Vedesi però ancora sant'Antonio battuto dai demoni, nella sagrestia dei Padri di Monte Oliveto, ove del figlio chiamato Francesco si trovano altri dipinti.

Oltre il Gesù Cristo che è nella volta, ed alcuni angeletti che scortano all'insù, fece nelle lunette diversi papi dell'Ordine di san Benedetto, e sotto le medesime un fregio diviso in quadri, nei quali in abito monastico effigiò alcuni imperatori, re, duchi ed altri principi che, abbandonata la splendidezza del trono e le feste della reggia, si rinchiusero nella solitudine del chiostro. In queste pitture Francesco appare più rimodernato del padre; è molto lodato per la grazia, pel disegno, per l'unione

grande del colorito vago e piuttosto acceso, non che per la gran diligenza del pennello.

Questa chiesa è ornata di molte altre sue pitture, le quali consistono in una tavola con la Vergine fra varii santi, e otto partimenti nella navata maggiore, con fatti dell' antico testamento, e i tondi fra gli archi con figure di Apostoli e di Evangelisti. La Pinacoteca di Berlino possiede tre tavole di Francesco, due delle quali sono segnate del suo nome, ed una è quella che rappresenta Nostra Signora col divino infante fra le braccia che benedice, tenendo con la sinistra un cardellino: nelle altre due è la Madonna circondata da santi, ed in queste opere si notáno i medesimi pregi che abbiamo di sopra notati. Merita ancora esser nominato Girolamo De' Libri, e degli altri minori, se ne ànno le notizie nel Lanzi.

— Ecco qual era lo stato dell'arte in Venezia e nelle città circonvicine, quando Giorgione e Tiziano cominciavano con le loro meravigliose produzioni a segnare una novella e assai più splendida epoca. Si è visto che sin dal loro apparire essi esercitarono una certa influenza sugli artefici di quel tempo, i quali camminando su le loro tracce, quantunque lascino sempre scoprire qualche orma della prima loro educazione, migliorarono considerevolmente, e tutti i diversi rami dell'arte ebbero novello incremento. Pure molto rimaneva ancora a superare per possedere quegli elementi di perfezione tecnica che furono familiari a tutti i pittori dell' epoca seguente, in cui l' arte in Venezia toccò l' apice della sua gloria.

Malgrado che nella disposizione delle figure si cominciasse a vedere una certa novità, e dei bei contrap-

posti, i migliori artefici stessi non componevano ancora con quella disinvoltura e varietà, e con quella grazia che poi mostrarono i grandi maestri, e pochi furono quelli che seppero disegnare il nudo con fondate dottrine di simmetria e d'anatomia. L'invenzione medesima esige maggiore libertà di fantasia per allontanare del tutto ciò che ancora rimaneva della soverchia semplicità degli antichi; il colorito, generalmente parlando, per quanto sia vero, vivace e vago, desidera più colore, migliore gusto, e non sempre è sufficientemente bene accordato. L'arte dei lumi e delle ombre non sembra avanzata per quanto dovrebbe essere; essa desidera maggiore morbidezza ed artificio, come il pennello vorrebbe maggior libertà e leggerezza.

Lo stile del disegno non à per anco raggiunto una completa grandiosità, che manca del pari al carattere delle figure, le quali non ànno sufficiente rilievo e rotondità. Altro perfezionamento richiedono tutte le altre parti, e comunque si scorga in tutto un progresso notabile, la critica severa non può sicuramente contentarsi, imperocchè non solo negli stessi grandi maestri si scopre sempre qualche indizio della scuola alla quale furono educati, ma in parecchi altri è tuttavia manifesta l'impronta del carattere di quell'epoca. Migliori panneggi si vogliono, per quanto imitino bene il naturale, contorni più teneri, più novità nelle rappresentanze, più intelligenza e più verità si vuole nei componimenti degli artefici di questa prima epoca, i quali d'altronde cominciando a ben legare i campi con le figure, cercarono sempre, seguendo i più antichi, d'ab-

bellire le loro scene con graziose glorie di angeli, con vaghi e agili gruppi di fanciulletti.

In ciò si distinsero tutti i pittori del quindicesimo secolo, non che gli altri che vennero dopo; e pare d'essere un distintivo particolare degli artisti veneziani di dare pompa e fasto alle loro rappresentanze, ed infatti sin da ora essi si studiarono renderle ancora più sontuose e magnifiche, leggiadre e ridenti, come il soggetto esigeva, e tu vedi pertanto in certe loro composizioni troni maestosamente addobbati, ricchi accessorii, doviziosi panneggi, sontuose architetture, paesi ameni e vaghi quanto la natura medesima. Quasi tutti espressero assai bene gli affetti dell'animo, onde tu vedi nelle loro figure certe arie di teste così vivaci e proprie che nulla più: ognuna di esse nella sua mossa e nella sua attitudine ti parla all'occhio e all'animo con una verità affatto sorprendente. A tanto aggiungi ancora, che non solo i paesi, i monti, le boscaglie e i palagi, ma gli uomini, e gli animali medesimi, sono così ben messi in prospettiva, che in questa parte, lungi di essere avanzati, quasi si direbbe furono soltanto imitati dai grandi maestri dell'epoca seguente.

Ma ciò che è necessario rilevare si è, che la scuola veneziana in mezzo al fanatismo con cui artisti e letterati si prostravano in Firenze e in Roma a piè del trono della risorta antichità, lungi di concorrere ancor essa al ristabilimento di questo idolo del classicismo, e controvertere il sistema tradizionale delle pure e soavi inspirazioni ascetiche, conservò sempre quel carattere eminentemente religioso che dopo gli antichi pittori Gian Bellini aveva più profondamente impresso alla patria

scuola. Nè le bellissime e affascinanti teste di Giorgione e di Tiziano valsero a rimovere gli artefici veneziani dai soavi e puri tipi dei loro maestri, e per quanto eglino si adoperassero di raggiungere nelle loro opere quel perfezionamento tecnico che mostravano i dipinti del gran maestro da Castelfranco, lo spiritualismo dell'arte fu sempre lo scopo a cui essi mirarono. E questo loro attaccamento alle tradizioni mistiche della vecchia scuola diviene ancora più rilevante considerando l'impulso potente che i due immortali discepoli di Gian Bellini avevano dato all'arte, il plauso e l'accoglimento che facevasi alle loro produzioni, l'entusiasmo che ridestava il ritrovamento dei marmi greco-latini, la voga che già prendeva lo studio della mitologia, ed il trionfo completo del Paganesimo.

Certo che il concorso di tutte queste cause, e l'influenza che nell'arte esercitava Pietro Aretino, il dispensatore di glorie artistiche e letterarie nel secolo decimosesto, avrebbero dovuto dare intieramente il crollo alle vecchie tradizioni, e in preferenza far del tutto signoreggiare le novelle dottrine degli innovatori. È meraviglioso che in un'epoca nella quale il paganesimo invadeva ogni ramo dello scibile, estendendo del pari il suo dominio su le arti, in Venezia i pittori difendevano gloriosamente il campo dell' arte cristiana contro sì terribile aggressione, e nel mentre che tutto altrove aveva di già sperimentato l'azione del novello principio, onde la forma trionfava completamente sul pensiero, gli scolari di Gian Bellini, soli verso la metà del sedicesimo secolo, continuavano sull'esempio del loro grande maestro a tenere in vigore le maniere alle quali erano stati educati, a confidare

alla tela le intime aspirazioni della loro anima, a fare insomma che nelle loro pitture tutto fosse conforme alla poesia e allo scopo trascendentale dell' arte cristiana.

Giorgione era di già morto da parecchi anni, Tiziano portava già cinto il capo di glorioso alloro, quando Cima da Conegliano, il Basaiti, Vittore Carpaccio, il Catena, il Previtali, e tutti gli altri che abbiamo nominati, coltivavano di preferenza il lato mistico dell'arte con un coraggio e con un successo quasi uguale a quello dei primi fondatori della scuola religiosa. Nel tempo stesso che i dipinti dei grandi riformatori e dei loro seguaci ammaliavano con i pittoreschi affascinamenti del colorito, con le voluttuose bellezze delle forme, quegli artefici, fedeli sempre alle tradizioni dell'arte cristiana, e per nulla perdendo le antiche esclusive inspirazioni, ingentilivano di verginale semplicità e di grazia ineffabile le loro sacre immagini, le illeggiadrivano di candore e spirituale bellezza, le infioravano d'innocenza e purità celeste. Altri, senza mai allontanarsi dai pietosi slanci, e dalle caste affezioni dell'anima, imprimevano alle loro ascetiche rappresentanze un carattere di severa maestà, di cara melanconia, di grave dignità, di amorevolezza gentile, e tutti poi venivano, malgrado il progredente naturalismo, ancora con entusiasmo acclamati.

Ciò non solo prova che le tradizioni religiose avevano poste in Venezia ben salde radici, ma che il gusto della poesia cristiana non erasi peranco estinto, quando già il Paganesimo signoreggiava da un pezzo il campo delle lettere e delle arti. Abbiamo visto che questo idolo era già in somma venerazione nella scuola fio-

rentina alla fine del quindicesimo secolo, ove malgrado il nobile tentativo di fra Girolamo Savonarola diretto a una grande riforma dello studio della letteratura e dell'arte, non fu possibile rovesciarlo dal trono. In Roma stessa e in tutte le altre scuole, era già venerato nei primi anni del seguente secolo, e solo in Venezia, quantunque anco qui avesse i suoi adoratori, le tradizioni cristiane erano sempre la fonte delle inspirazioni degli artisti veneziani, i quali però non potendo più resistere alla prepotente forza dell'entusiasmo classico, dovettero in ultimo ancora eglino arrendersi, e riconoscere il falso principio che avevano sino alla metà del sedicesimo secolo tanto gloriosamente combattuto. Questa è l'epoca nella quale la scuola veneziana soggiacque all'influenza che già potentemente esercitava da per tutto il naturalismo: sparve allora dalle sue produzioni tutta la poesia cristiana alla quale sino a quel tempo i pittori si erano sì largamente e devotamente ispirati, e lo spirito puramente artistico cominciò allora a prevalere del tutto. Pentiti, quasi direi, quelli artefici del loro ostinato culto delle tradizioni religiose, si abbandonarono con più fervore degli altri alla riproduzione delle scene mitologiche, ed il paganesimo s'impossessò così della scuola veneziana, egli è vero un po' più tardi, ma con un potere molto più assoluto di quello col quale dominava la scuola fiorentina e la romana.

Una osservazione ci resta ora a fare sul colorito della scuola veneziana, la quale in questa parte à il primato su tutte le altre; primato che ella si studiò di acquistare sin dai primi tempi in cui cominciò a fiorire. Abbiam visto con quanta superiorità sugli altri i

suoi più antichi pittori colorissero, e giunti alla seconda metà del decimoquinto secolo, le opere di Vittore Carpaccio, dei due Bellini, di Cima da Conegliano, senza segnalare quelle degli altri loro connazionali, ci ànno fatto manifestamente vedere che già sin da allora la veneziana era la scuola dei più grandi coloritori. E or mi piace ripetere ciò che in proposito dice un valente scrittore francese della scuola veneziana, la quale sempre preoccupata dal desiderio, o piuttosto dalla passione di raggiungere la perfezione nel colorito, come se ella avesse avuto sin dall'origine la coscienza di questa sua speciale vocazione, poco curando lo studio delle statue antiche, e senza approfondirsi gran fatto negli altri diversi rami dell'arte, si studiò tutto ottenere l'incanto del più magico e sorprendente colorito.

Questa preminenza della scuola veneziana su le altre ci offre di fare un'altra osservazione su la tendenza musicale degli artisti che ànno portato a maggiore perfezione il colorito, di maniera che combinando certi dati fisiologici e frenologici con la storia particolare dei pittori che si sono più distinti come grandi coloritori, siamo condotti a riconoscere che esiste una affinità misteriosa fra l'organo della musica e quello che presiede alla combinazione dei colori. I due più famosi coloritori della scuola fiorentina furono senza contradizione Leonardo da Vinci e fra Bartolommeo; e si sa che il primo fu ugualmente ammirato in Milano come musico e come pittore, e che le composizioni musicali avevano pel secondo un'attrazione irresistibile.

Correggio che portò più lontano di qualunque al-

tro artista la magia del colorito, mostrò ancor egli un amore appassionato per la musica, e le vive e deliziose impressioni che in questo genere aveva ricevuto nel corso della sua vita esercitavano nella di lui immaginazione tale influenza, che durante l'ultimo sonno che egli ebbe immediatamente avanti di morire, sognò di essere trasportato in cielo, e le celesti armonie cui egli credè sentire furono per lui come le primizie dell'eterna beatitudine. Ma ciò che è un argomento ancora più decisivo, si è che su i pittori della scuola veneziana la passione della musica fu presso a poco universale, almeno nel secondo periodo che finisce col sedicesimo secolo, in cui fiorirono i più grandi coloritori del mondo.

Non è no davvero per una finzione arbitraria di Paolo Veronese, che i più illustri pittori del suo tempo sono rappresentati formando un concerto nel magnifico quadro delle Nozze di Cana, che è il più bell'ornamento della Galleria del Louvre. Spessissimo in effetto parecchi di quei sommi artefici si riunivano fra loro per gustare questo piacere in comune; questo era uno dei godimenti quotidiani di Tiziano nel piccolo palazzo che egli abitava di faccia all'isola di Murano, alla portata dei canti soavi ed armoniosi che partivano la sera, e sovente durante tutta la notte, da una moltitudine di gondole che animavano allora questa parte delle Lagune, oggi deserta e silenziosa.

Vasari racconta che Giorgione suonava il liuto, e cantava sì divinamente, che egli era spesso chiamato per presedere i concerti che davano le famiglie patrizie. Il Tintoretto possedeva quasi al medesimo grado questo doppio talento. Il Bassano ci è rappresentato dal Ridolfi

come un eccellentissimo musico, e la medesima laude è data al Pordenone e a Paris Pordone, e in termini che non ci permettono supporre che in questo avessero un merito superficiale. D'altronde noi abbiamo visto che questa osservazione non si applica alla scuola veneziana soltanto, e oltre Correggio e Leonardo da Vinci, si potrebbe citare ancora il ferrarese Benvenuto Garofalo, non meno ammirabile di quelli nella scelta e nella combinazione dei colori, e che divenuto cieco nei suoi vecchi giorni, interrompeva la noia della privazione della vista con i godimenti musicali che egli sapeva procurarsi da sè stesso.

Giova dopo ciò far conoscere quali fossero i modi pratici di colorire tenuti dai pittori del tre e quattrocento, affine di potere formarci un'idea più completa del tecnicismo di quegli artefici. È ben noto che eglino per le tavole usarono il processo che chiamasi a tempera, secondo il quale i colori venivano finissimamente macinati con torli d'uovo in quantità uguale a quella dei colori, mescolandovi talvolta ancora del latte di fico, il quale, possedendo le proprietà dell'acido citrico e di altre simili sostanze acide, di fare rappigliare il latte animale, aveva la facoltà di stemperare il rosso dell' uovo, e formare così delle tempere capaci di resistere all'aria e all'acqua, i due dissolventi dai quali più probabilmente le pitture in questo genere potevano essere danneggiate gravemente. Sembra però che nelle tavole condotte più finamente quei pittori adoperassero il solo torlo d'uovo, ed è per questo che nei loro dipinti accade spesso vedere dei tratteggiamenti sulla superficie delle parti delle tinte lavorate con maggiore delicatezza, come

si scorge dalle pitture dell'Orgagna, dell'Angelico, di Gentile da Fabriano, di Bartolommeo Vivarini, dell'istesso Sandro Botticelli e di moltissimi altri di quei tempi. Qualche volta però i pittori del secolo decimoquarto usarono del vino per rendere più fluide le tempere viscose, e Buffalmacco fu uno di quelli che principalmente tennero questo metodo. Generalmente adoperarono dei colori minerali temperati nel modo suddetto, se non che per gli azzurri si servirono della colla animale, imperocchè stemperando gli azzurri col rosso d'uovo, ne risultava una specie di verde. Ma qualunque fosse la loro pratica nel temperare i colori, le loro opere eran finite con molto stento e fatica, sicchè appaiono crude, secche e taglienti, e soltanto poterono formarsi quegli artefici una maniera più dolce, più morbida, più unita, più delicata, dopo l'invenzione della pittura a olio.

Le tavole delle quali essi si servivano erano per lo più di pioppo, ed anco di tiglio o di salcio benissimo stagionate, e commesse insieme con la più grande esattezza, non che piallate in modo che offrissero una superficie perfettamente liscia; e quindi per coprire le commettiture, v'incollavano sopra una tela, e fattala asciugare, e levati via i risalti e le scabrosità, vi distendevano più mani di gesso ben macinato, e quando questo era ben secco, con appositi raschiatoi di ferro e con pomice rendevano quella superficie così preparata più liscia e più uguale in tutte le sue parti. Fatto ciò, prendevano la matita, e disegnate le figure, le prime che colorivano erano le vesti ordinariamente con tre gradi di tinta, l'uno per gli scuri, l'altro per le mezzetinte, ed il terzo per i chiari; quindi lavoravano il campo, e dopo

avere fatte le teste, andavano i detti tre colori ricampeggiando, e unendoli insieme con bella ragione, e sfumandoli con delicatezza. Poscia del più chiaro di quei tre colori ne facevano un altro più chiaro, e di questo un altro ancora più chiaro, senza che però si scorgesse fra l'uno e l'altro grande varietà. Dopo ciò toccavano di biacca pura temperata i maggiori rilievi, e così di mano in mano praticavano per gli scuri.

Quantunque molti degli ultimi nostri quattrocentisti in luogo delle tavole adoperassero delle tele, onde spesso ammolliendone il rovescio con una spugna inzuppata di colla dolce, i colori disseccassero più tardi, ed il pittore avesse potuto perciò pennelleggiare più delicatamente, tuttavia gli artefici più antichi si valsero tutti di tavole, su le quali, tosto che i colori erano ben sodi e secchi, passavano col pennello un sesto di vernice liquida e sottilissima e molto trasparente, o d'olio di sandracca, o piuttosto d'olio d'abete, o a meglio dire di resina di mastice. Quindi ponendo la tavola al sole per disseccarsi, e affinchè comparisse più lucida e più armoniosa, tingevano la vernice leggermente con quei colori che potevano far maggiormente risaltare i sottoposti, o a mutarne il tono, facendo pertanto le vernici l'uffizio di vere velature.

Nel colorire a fresco, i trecentisti tennero un metodo loro particolare, imperocchè dopo avere fatto disseccare l'arricciato, ossia il primo grossolano intonaco di calcina e di sabbia, andavano tratteggiando tutti i contorni delle figure, e qualche volta vi accennavano pure le ombre; ma generalmente quegli artefici in queste loro operazioni preliminari non facevano che trasportare nella pa-

rete, mediante la graticola, la composizione di un piccolo cartone appositamente prima lavorato. E pare che questo abbozzo, oltre che ne diminuiva la fatica al pittore, facesse le veci di un gran cartone, onde l'artefice da quello avesse potuto vedere, pria d' accingersi all'opera, gli effetti della composizione che doveva colorire.

Quindi bagnavano di nuovo l'intonaco vecchio, e sopra vi smaltavano tanto d'intonaco leggiero e sottile, quanto per quel dì potevano lavorare, considerando giustamente lo smalto ben fresco come la più forte e migliore tempera che si possa avere. Allora disegnavano nuovamente, per mezzo della graticola, le figure che dovevano dipingere, e delle quali, per quel che si è detto, avevano di già preveduto l'effetto, e prima di dare opera al pennello, preparavano in un vasellino una piccola quantità, che bastasse, di calce sfiorata bianca, purgata con acqua da ogni grassezza, e vi stemperavano ancora con acqua ben liquidetto un po' di cinabro chiaro, quasi tanto dell'una, quanto dell'altro. Con un pennello di setole morbido e ben premuto andavano sopra il viso della figura, già ombrata di terra verde, e con quel rossetto toccavano le labbra, i pomelli delle gote, sfumandole d'intorno.

Dividevano poscia in tre parti quel color di carne, facendo che la più scura fosse per metà più chiara del rossetto, e le altre due di grado in grado più chiare l'una dell'altra. Con un pennello ben morbido ritoccavano con la più chiara tutti i rilievi del volto della figura; poscia con la tinta mezzana ricercavano tutti i mezzi del viso, le mani, i piedi ed il busto, se trattavasi

di un ignudo; e finalmente con la terza tinta toccavano le estremità delle ombre, lasciando sempre che la terra verde non perdesse così il suo effetto; e per questo modo andavano più oltre sfumando l'una incarnazione con l'altra, tanto che rimanesse ben campeggiato, e risultassero quei passaggi bene uniti e delicati. Facevano poi un' altra tinta di carne più chiara, quasi bianca, e con essa ritoccavano le ciglia, il rilievo del naso, la sommità del mento e dell'orecchio, e quindi con bianco puro i bianchi degli occhi, la punta del naso, e un pochettino la proda della bocca, toccando cotali rilievi assai gentilmente. Profilavano di nero il contorno degli occhi, le nari del naso e le cavità delle orecchie, e di sinopia scura gli occhi di sotto, il naso d'intorno, le ciglia, la bocca, ombreggiando un poco sotto il labbro di sopra. Ma prima di profilare questi contorni si toccavano di terra verde i capelli, e quindi di bianco, ricoprendoli poi con acquarello d'ocria chiara; e ritoccando le estremità con ocria scura, col profilare della sinopia andavano ripassando i contorni da per tutto.

Questo metodo, secondo ci narra il Cennini (1), tenuto da Giotto, e sembra ancora dei suoi discepoli, fu seguito eziandio dai cinquecentisti, i quali al par di quelli ombreggiavano prima le figure di terra verde, la quale è molto atta a mantenere morbidi i soprapposti colori, e ad impedire che la calce fresca ne assorbisse tutta la grassezza, ciò che sarebbe stato d'impedimento a poter largamente campeggiare il colore. La terra verde è una argilla naturale che contiene mol-

(1) Trattato della pittura — Selvatico, alcune considerazioni su le maniere tecniche dei pittori del trecento e del quattrocento.

ta quantità d'ossido di rame, e forse per questo possiede la proprietà d'impedire che la calce attiri l'umidità atmosferica e lasci evaporare il gas acido-carbonico, di cui è molto satura la calce, la quale perdendo questo principio, diviene secca ed arida; e perciò passando sulla calce fresca una mano di terra verde, tutti i colori stesi sull'intonaco si mantengono più lungamente morbidi che non quelli applicati sopra uno smalto non preparato con questa terra che è assai grassissima.

Dal Cennini apprendiamo ancora il modo praticato da quelli artefici nel colorire le vestimenta in fresco, e di qualunque colore esse fossero, usarono, come per le teste, le tre tinte di diversa gradazione, ed una tinta neutra calda per i contorni. Egli c'insegna parimente qual fosse il metodo di allora nel colorire le vesti cangianti in tutti i colori, e venendo poi a parlare del modo di colorire una montagna in fresco o in secco, ci fa vedere dal suo precetto come in quella epoca l'arte aveva fatti pochissimi avanzamenti nella prospettiva aerea, imperocchè ei, contro le buone regole, consiglia di impiegare i colori più scuri per le montagne in lontananza, e quelli più chiari per le più vicine; infatti così dimostrano le opere di quei pittori, nelle quali sono ritratte montagne e paesi.

Avvertendoci altresì il Cennini, che ogni cosa nei lavori a fresco debba essere in ultimo ritoccata in secco, e vedendo che generalmente quasi tutte le pitture a fresco dei trecentisti e dei quattrocentisti sono finite a tempera, si dovrà dire che questo loro metodo non fosse l'effetto dei pochi avanzamenti dell'arte, ma il mezzo quasi indispensabile per condurre all'ultima per-

fezione un' opera a fresco. E siamo indotti a creder così, chè quando al Pinturicchio furono allogate le pitture della Libreria di Siena, nel contratto si volle da chi commise l' opera, per patto, che *tutte le figure lavorate in fresco fossero ritoccate in secco.* Ed in questo modo furono ancora terminate da Raffaello le pitture delle camere vaticane, ed il Vasari, quantunque chiami cosa vilissima il ritoccare in secco, lasciò moltissime opere nelle quali egli non seppe guardarsi di fare simili ritocchi, che veggiamo ancora nei dipinti dei grandi più moderni maestri.

Il Cennini parla ancora del dipingere nel muro, o sulla tavola con colori macinati a olio di lin seme, sicchè parrebbe che i trecentisti conoscessero questo processo di colorire. Noi tuttavia abbiamo fatto vedere, che sebbene di siffatto metodo si abbiano degli esempi, come nella tavola di Tommaso da Modena nell' Accademia di Venezia, di maniera che si dovrebbe dire che avanti alla scoperta del Van-Eyck i pittori italiani colorissero a olio, nondimeno il fatto dimostra che prima dell' epoca di Antonello da Messina questa maniera di dipingere non era quasi praticata da nessuno. I pochissimi esempi che abbiamo provano soltanto che questa bella ed utile invenzione rimonta a un tempo assai più remoto di quello in cui fiorì il grande pittore di Brugia, ma non ci somministrano veruno argomento per affermare che la pittura a olio fosse, prima dell' artista fiammingo, generalmente in pratica fra noi. Anzi esaminando i dipinti dei pittori posteriori ad Antonello da Messina, nel vedere che la maggior parte di essi sono condotti a tempera, si dovrà dire che il metodo

di colorire a olio fu generalmente seguito soltanto nel cinquecento, in cui i pittori abbandonarono tutti l'antico processo dei colori stemperati con rosso d'uovo.

Restaci ora a parlare della maniera di disegnare di quegli artefici, e si dirà che la geometria era la base fondamentale del disegno lineare dei trecentisti, i quali per i loro disegni si servivano di carta bambagina di varii colori, ma ordinariamente rossastra o verdastra; e questa carta era preparata con osso ben macinato a gomma per renderla più liscia. Allora cominciavano a disegnarvi sopra leggerissimamente con un carbone sottile e tenero, di cui il Cennini stesso c' insegna la preparazione, e tosto che la figura o la storia era nel modo che essi desideravano, ne ripassavano con uno stile di piombo o d'argento i contorni, le estremità, e le pieghe principali, e con la barba di una penna spazzavano quindi il carbone, affinchè il disegno fermato con lo stile fosse rimasto netto e spiccato. Fatto ciò, cominciavano le masse d'ombra con acquarello d'inchiostro, e con un pennello tratteggiando l'andare delle pieghe principali, andavano poi sfumando secondo l'andare e lo scuro della piega.

Tosto che avevano condotto a perfezione l'ombrare, determinavano con una tinta più scura le maggiori profondità delle pieghe, e tutte quelle parti non colpite dalla luce. Quindi lumeggiavano di biacca macinata con acqua e temperata con rosso d'uovo, e facevano poi in modo che la tinta propria della carta indicasse la massa delle mezzetinte. Se nelle forme delle figure non veggiamo quella sveltezza dei cinquecentisti, ciò è dipeso dall'avere quegli antichi maestri fissato il canone proporzio-

nale dell' uomo in otto facce e due misure, all' incontro di Leonardo da Vinci, che seguitando il dettato di Vitruvio, ne stabilisce la divisione in dieci facce. Ma sia che i trecentisti dipingessero a tempera o a fresco, in quei loro dipinti veggiamo una finezza, una eleganza, una sicurezza di segno sopra ogni dire ammirabile, e tanta squisitezza e bravura è molto più sorprendente osservandola nelle parti stesse che male imitano il vero, ma che sono segnate con una maestria veramente grande. Da per tutto vi si scorge una precisione, una correttezza, una eccellenza di contorno da convincersi dei loro profondi studi sul vero, non che del loro grande esercizio di disegnare, indicatoci da quella leggerezza e facilità, da quella agilità e continuità che osserviamo nel modo come sono segnate le teste, i panni, i casamenti e tutte le altre parti di una composizione. Gli oggetti vi si vedono delineati con una sì rara precisione, con sì straordinaria squisitezza e finezza da farci restare sommamente meravigliati, noi che ci crediamo sì valenti disegnatori.

FINE DEL VOLUME SECONDO.

INDICE

DEL SECONDO VOLUME